

المكتبة الثقافية
العدد ٢٨٦

الرقص الشعبي في مصر

تأليف : سعد الحزام

793
9

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

٢٨٦

الرقص الشعبي في مصر

تأليف : سعد الخادم



المكتبة الوطنية للجامعة الحرة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA ١٩٨٢

مكتبة الإسكندرية

تقديم

يعتبر الرقص الشعبي من الموضوعات التي تغري الكثيرين بالادلاء بآراء قاطعة فيها . فما من مدفوع بحماسسته الا أفتى في شرح رقصة شعبية شهدا ، أو لمحا في أنشاء تجوله في الريف . وسرعان ما تتحول الرقصات الشعبية الى ما يقال عن تصنيفات الرقصات الشعبية حتى نعجب لكثرة ما ينسب منها الى طقوس الزفاف في الريف ، ولكثرة مدارس الرقص الشعبي التي تختلف ، ومذاهبها التي تصطنح ، كما تعجب لكثرة المثافتين على الادلاء بمعلومات « ضافين » عن أصولها وقواعدها .

وحيال هذا التزاخم في التظاهر بالمعرفة ، والخيال المخصب في استحداث صفات لرقصات تنسب الى النواحي الشعبية ، نشين أن خطى الرقصات المبتكرة ، أو المنسوبة - على غير حق - الى الفنون الشعبية ، تتقارب الى حد بعيد ، برغم كثرة أسمائها واسهاب المتحدثين في شرح بحورها .

وتلك الروايات - في جملتها - تفتقر إلى وصل حاضر
الرقصات الشعبية بماضيها القديم، إذ لا تكاد تقف الحماسة
عند حدود التخيل فيما يمكن أن تؤول إليه هذه الرقصة ،
أو ذلك المشهد ، دون التفكير في الإطلاع على مصادر مثل
هذه الرقصات في الحضارات القديمة التي توالى على هذا
البلد ، وهذا أمر يقتضى البحث والتنقيب والدراسة ،
وقراءة المزيد عن العادات والتقاليد القديمة ، والطقوس
الدينية التي قامت عليها العبادات السحيقة ، وما اقترنت
بها من ضروب الرقصات الشعبية التي كانت تقام لتدعيم
وتوطيد مفاهيم تلك العبادات عند الشعبين .

كما يحتاج هذا الأمر إلى التوصل في مفاهيم الرقص،
والدراسة بأزياء العصور التاريخية المختلفة، فضلا على النظم
الاقتصادية التي كانت تشكل حياة الراقصين والراقصات
في الأزمنة القديمة ، والطرائق التي قام عليها تعليمهم ،
ثم أنواع الخطى التي كانوا يتقيدون بأدائها ، والمراعاة على
حذقها ، وما إلى ذلك من مناهج للنقابات التي كانت تضم
أرباب الرقص .

ويتضح للمراء ، عند النظر في مثل هذه المجالات
العلمية الجادة ، أن المتحمسين للرقص بفطرتهم قلما يتوافر
لديهم الوقت لبحث هذه الجوانب ، بل إن الفرد منهم
ليندهش عند تنبيهه إلى أهميتها وضرورتها لمجسأبله أى
تسجيل أو تطوير أو شرح كما هو قائم حاليا من رقصات
شعبية قد زيفت حماسة الكثيرين منا حقيقتها وتفسيرها

والنظر اليها كجزء ثمين من تراثنا الفنى ، اذ يكاد كل من يزعم أن له معرفة بمدارس الرقص الشعبي ينتهى الى الجزم بأن جميع مناسبات الرقص الشعبي أفراح ! وبهذه الكيفية تظل الرقصات الشعبية معزولة عن ماضيها التاريخى ، مفصومة عن تراثها ، متخبطة ومتساقطة تبعاً لخيالات وأوهام ، فى حين أن التصنيف العلمى للرقصات القديمة المسجلة فى الآثار يتحول من تصنيف وتفهم حركات الرقص ، الى تصنيف الحفائير ، وتحقيق تواريخها ومناطق العثور عليها ، وتظهر فى هذا بيانات مستفيضة للأثريين ولعلماء الأجناس والاجتماع والتاريخ .

والرقص فى عمومته ، والشعبى منه على وجه الخصوص يحتاج الى النظر فى حلقات التاريخ وأحقابه على أنها متداخلة ، حتى تلك التى تتداخل عهودها بالعهود الحديثة ولا يكثرند بحصرها المنقبون .

ولا يحاول هذا البحث حصر ضروب الرقص الشعبى فى جميع الحضارات التى توالى على مصر ، وتصنيفها تصنيفاً علمياً ، ولا يقصد من جهة أخرى حصر الرقصات الشعبية كافة بين أقاصى الصعيد ونوائى قرى الوجه البحرى ، حصراً واقفياً ، بحيث لا يدع المجال لقائل يقول : شهدت رقصة لم يرد ذكرها فى هذا الحصر ، وحضرت مناسبة تقام فيها رقصات لم تنوء عنها هذه الدراسة ! فمثل هذه التحقيقات تتعدى اطار هذه الدراسة التى لا تهدف الا الى عرض عدد يسير من الرقصات التى أمكن استنباطها من

مراجعة جوانب متعددة من آثارنا وفنوننا القديمة ، كالفنون الفرعونية ، والفنون التي أنجزت في الفترة اليونانية الرومانية، ثم آثار العهد القبطي، كالأقمشة الصوفية المنسوجة التي صورت عليها مناظر للرقص، والنقوش التي حُفرت خلال العهد نفسه على الخشب أو السن والعظام، ومثلت هي الأخرى رقصات شعبية ، ثم قورنت هذه وتلك بما صور في العهود الإسلامية كالعصر الفاطمي الذي استمر في مصر ما بين القرنين: العاشر والثاني عشر الميلاديين، من نقوش حُفرت على أفاريز الخشب ، أو نُقِشت على آنية القيشاني والحزف ، أو طُعِمت بطريقة التكفيت على آنية نحاسية ، وصورت فيما صورتها رقصات شعبية كانت دارجة وقتذاك .

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مقارنة ما تقدم من رقصات متعددة الأوجه بما ورد من شرح ووصف لرقصات قديمة ورد ذكرها في قصصنا الشعبي العربي ، أو في بعض المراجع العربية القديمة .

وإن كان قد تعذر - في هذه اللوحة السريعة التي تحدت بها هذه الدراسة - الإحتذاء إلى كافة ما كان قائما في كل عهد من عهود الحضارة العربية من رقصات شعبية والوقوف على نماذج من صورتها ، كالتى كانت تنقش في الحمامات وقصور الحكام ، فقد أمكن الاستعاضة عنها ببعض نماذج قليلة ، منها ما صور في مراجع مثل ألف ليلة وليلة ومنها ما صور في عهود متأخرة كالقرن الثامن عشر أو

التاسع عشر ، فى عدد غير يسير من المؤلفات الأجنبية
التي نشرت وقتذاك .

ويتسنى - فى غير مجالات المراجع الأوربية - الاهتداء
الى نماذج قيمة وفريدة لرقصات قديمة سجلت فى إنتاج
بعض الحرف والصناعات كأدوات الزينة ، والرياش ،
وزخارف بعض الأثاث ، بل حتى فى لعب الأطفال ، وفى
الدمى المتحركة ، ثم المرائس الفخارية والعرائس المصنوعة
من الحلوى ، وأختام الكعك والقرايىن والمناقش وبصمات
الأقمشة .

وقد اعتمدت هذه الدراسة على بعض هذه المصادر فى
وحصل بعض الرقصات الشعبية القديمة بما كان يناظرها فى
عهود أعقبته . وقد تستمر بعض الرقصات - من خلال هذه
المقارنات - الى بداية القرن الحالى ، أو الى عهدنا هذا ،
ومنها ما تنقطع صلته بالحديث من الرقصات انقطاعا
كليا .

ومن عجيب المصادفة أن فى الأمثلة القليلة التي
حصرها هذا البحث أمكن الاهتداء فى بعض الأحيان الى حلقات
إضافية ومتعاقبة تبين عدد الخطوات التي كانت تقوم
عليها بعض الرقصات القديمة ، مما يزيد من احتمال اهتداء
المتقبين فى هذا المجال الى معلومات ونماذج موفورة مستقبلا .
فهذا البحث لا يزعم كشف النقاب عن رقصات
لم تكن معلومة ، وإنما يتحدد بعرض الرقصات الشعبية
التي جاءت فى صورة أو فى أخرى فى الآثار ، أو فى الفنون

الشعبية الحالية ، مما له صورة لا تدع مجالاً للتخمين في ماهياتها . وهذا البحث ليس وصفاً وتحليلاً للرقصات وإنما تقف حدوده عند شرح النماذج المسجلة التي أمكن حصرها ، في مجال النسيج أو الرسم أو الحفر ، وغير ذلك من صناعات وحرف .

وقد يتفق القارىء معنا في طريقة ترتيبنا لخطوات كل رقصة وقد يختلف في جعل بعض الحركات تسبق غيرها ، لكنه يجد في نهاية المطاف أن الجوهر الذى لا جدال فيه هو اتساق هذه الرقصات الشعبية بعضها ببعض ، وتداخلها بين العصور ، وخدمتها تارة أغراضاً دينية أو وثنية ، وتارة أخرى أغراضاً اجتماعية غفل فيها الراقصون أنفسهم عن مصادر رقصاتهم ، فباتت تستخدم جوانب ترفيحية ، لا تليث أن تتحول الى أطوار أخرى تنحقق فيها جوانب وأغراض تناسب الظروف الاجتماعية التى استحدثت .

وربما يستسيغ القارىء - من خلال تنقيبه بين القديم من الآثار والحديث من التحف - تفسيرات هذه الرقصات القليلة التى تحدد بها هسندا البحث ، وقد يستسيغ من خلال شرح خطى الرقصات الشعبية القديمة ألواناً من الفنون التشكيلية الشعبية ، فينعم النظر في دقة الصنع وبراعة الأيدي التى أنتجت هذه القطعة القديمة أو تلك ، فما كان قبل ذلك يبدو أصم جامداً ، أو مجرد حليات لا دلالة تاريخية أو واقعية لها .

ان الفنون والحرف القديمة سجلات أمينة دونت
فيها معلومات تعكس وقائع وعادات وتقاليده بل أصول
بعض الفنون ، كالرقص مثلا ، ولذلك يجب ألا يستهان
بها وبالمعلومات التي يكشف عنها الباحثون والدارسون .

الرقص الشعبي ومصادره

الرقص الشعبي من الفنون التي يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى . ذلك لأنها ظلت فترة طويلة من الزمن تتخذ وسيلة لاثارة الحواس واستهواء الشهوات . وكان هذا الشعور وليد فترات من الزمن تدهور فيها هذا الفن الذي نشأ عن شعور ديني عميق ، واتخذ شكل الطقوس والمراسيم التي تقام في المعابد القديمة ، فيبعث إيقاعها وتنوع حركاتها الرهبة والخشوع في نفوس الناس - وهذا نراه مصورا على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة في الأقصر وبنى حسن وسقارة ونشاهد فيها الرقصات التي تتقدم المواكب الدينية والرقصات ذات الطابع الجنائزي التي تتقدم مواكب الدفن .

واننا نرى في الآثار القبطية أقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرون الأولى الميلادية وعليها صور لألوان متنوعة من الرقصات القديمة التي كانت تشترك فيها الضحية والنساء ، فتمثل في حركاتها فنونا من الرقص

التشديد الشبه بالرقص اليوناني القديم .

ثم يأتي بعد هذا العهد الاسلامي حيث نشاهد نماذج للرقص ممثلة على بعض حليات وزخارف ، أغلبها من العصر الفاطمي . ويمكن أن نستنتج منها على الرغم من قلتها أن فن الرقص في تلك الفترة كان أسلوبا يتميز بالاحتشام أكثر من ذي قبل ، مع فقدان الطابع الديني الذي كان يدعمه .

ومع أن الرقص قام ليبعث الفرحة في مجالس الأنس إلا أنه كان في معظمه يتجنب الإبتذال وتعريه أجسام الراقصات أو الراقصين ، كما كان الحال في العهود السابقة .

وبعد هذا العصر تتعذر متابعة الأطوار التي مر بها الرقص الشعبي ، فإذا استثنينا التنويه الوجيه عنها في الكتب العربية فانا نكاد لا نجد في الرسوم والآثار ما يصور طريقة أداء هذا الفن ، فقد اختفى أثر الرقص في المراجع بضعة قرون ، ليظهر مرة أخرى في مراجع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا سيما في رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر في تلك الفترة التي نعتبر فيها على أمثلة كثيرة لأساليب الرقص وللمشتغلات به ، وتفصيل عن ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطرق الأداء وأنواع الحركات .

ويبدو أن هذا اللون من الفنون أخذ يتدهور تدريجيا في القرون الأخيرة ، حتى أن الكثير مما كتب عنه في

القرن الماضي يصوره بعيدا عن الذوق السليم ، قريبا من الابتذال . ومن بين ذلك بحث كتب في منتصف القرن الماضي ، وهو يصور مدى هبوط هذا الفن وتدهوره ، مما يعيننا على محاولة تفهم أسبابه وتحليل الأزمات التي اعترضته في دراسة مقتضية نقدمها فيما يلي :

✽ الرقص المصري (١) :

« لا وجه من وجوه الشبه بين رقص الشرقيين ورقص الغربيين ، اذا نظرنا الى الرقص بوجه عام كاحدى وسائل الابتهاج والسرور بين طائفتين من الجنسيتين : اللطيف والحسن ، ولكن من المحال في الشرق أن تراقص امرأة رجلا . والرقص في أوروبا رياضة عملية تتلخص في أداء أشواط من الحركات موقعة ايقاعا متناسقا ، وتحريك الساقين تحريكا يراعى فيه الاقتران والتوفيق على وجه الدقة والضبط . أما في مصر فما هو الا تتابع أوضاع وتعاقب حركات ، يلتوى الجسم فيها تارة وينعطف أخرى . يرمى بذلك الى غرض واحد هو استثارة كوامن الشوق نحو الملاذ الشهوية . »

والمفهوم أن الرقص المصري وجد بنوعه وشكله منذ العصور الموعلة في القدم ، فقد رأيت في النقوش الهيروغليفية بمعابد طيبة والقرنة وغيرها مناظر مما يقع

(١) كثرت (أ - ب) : « لمحة عامة الى مصر » مطبعة ابي الهول ،

سنة ١٨٤٠ .

داخل البيوت كمناظر الراقصات في ثياب كالتى يلبسها
الآن ، وفي أوضاع وسائط وحركات لا تختلف في شيء عن
أوضاعهن وحركاتهن اليوم . ثم ان هناك تشابها عظيما
بين رقص الراقصات الهنديات والعوامل المصريات ، وليس
هذا وحده وجه الشبه بين الفريقين فان رقص الراقصات
الاسبانيات من نوع الرقص المصري مطبوعا بالطابع
العربي ، ولكنه والحق يقال اخف من الرقص المصري
وارشق وأدق وأكثر مطابقة على المعاني الشعرية .

والرقص مع أنه غير مباح في الديانة الاسلامية
مسموح به للغوازي (الراقصات العموميات) اللاتي
لا يقتصرن في عرض حركاتهن الشهوية على المنازل الخاصة
بل يتجاوزنها الى الطرقات والميادين العمامة على ملا من
الجمهور . ومنذ سنوات قليلة صمدت أوامر الشرطة في
مصر بمنع هؤلاء الراقصات من التجول في طرقات القاهرة
والاسكندرية . ولا يدخل الرقص في برنامج الدروس
التي تعلم للبنات ، ولكن بعضهن يتدربن على أداء حركات
العوامل ورقصهن . ومع أن هذه الحركات في غاية القبح
وسوء الأدب ، فان الإهلين لا يستقبحونها ولا يتضجرون
منها . والمحقق أن النساء والمحصات العفيفات اللاتي
لا يجرؤن على الرقص الا في داخل منازلهن بين صويحيباتهن
ولا يأتينه على مشهد من آبائهن أو أمهاتهن أو أزواجهن .
ولما كان الرقص من وسائل التسلية والابتهاج التي تروق
السيدات كثيرا ، فقد اعتساد العظماء والأثرياء اتخاذ

الراقصات في منازلهم من الجوارى ولادخال السرور على زوجاتهم ، برقصهن وشرح صدورهن بحركاتهن .

ومن النادر جدا أن يدعو المسلمون الغوازي الى منازلهم ، واذا وجد بين سكان مصر من يجيز لنفسه هذا الترخص فانما هم اليهود والأوربيون . واذا اتفق وجسود الغوازي في منازل المسلمين برسم الرقص ، فانهن لا يرقصن الا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بمجزل عن الرجال . وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فانه يحصل في بهو الاستقبال ، والراقصات يؤدين حركاتهن على مقتضى الأنغام . ويبلغ شعور الراقصات بالحاجة الى الايقاع والتناسق في الحركات الى حد أن منهن من لا يستطعن القيام بأداء حركاتهن ، اذا قصرت الموسيقى عن أداء الأنغام بحسب الوزن المطلوب .

ومن المعتاد أن يجلس الموسيقيون في ركن من أركان البهو ، وأن يشغل الراقصات بالمكان المعروف بالدركة ، وأن يجلس المدعوون في سكون تام على الدواوين يتمتعون بهذا المراءى الشهوى وهم يدخنون الشبكات - ويطاف بها على الراقصات والموسيقيين ، أما اذا كان الرقص في الحرم فإن الموسيقيين لا يحضرون مجلسه ، وفي هذه الحالة توزن حركات الراقصات بالطار والدريكة اللذين تنقسر عليهما نساء من حاشية ربة البيت .

❖ الرقصات :

والسواد الأعظم من العوالم في مقتبل العمر ، وعلى حصة وافية من الجمال والحسن ، وملابسهن تشببه على وجه التقريب ملابس السيدات المتأنقات في ثيابهن ، ولكنها تختلف في مظهرها الخارجى عن ملابس الحلائل الطاهرات الدليل ، فمن ذلك أنها تضغط على جسومهن فتصفها أكثر مما تصف ثياب الحلائل جسومهن ، فوق أنهن يكشفن عن تحسورهن وسيسواعدهن ويتوخين الزخرف والزينة في ثيابهن وحليهن ، ويتخذن ههنا الثياب من فاخر الأقمشة ويتحلين بالكثير من المصوغات والجواهر (١) ، وإذا رقصن إما مشى وإما رباع (٢) . ومع

(١). تقول إحدى الكاتبات في بداية القرن الماضى عن غوازى مصر أنهن فئة مميزة من النساء يعمدن إلى صيغ وجناتهن بلون برتقالى (غالباً الحناء) ويضالين فى استخدام الكحل عند الاكتحال ، ويكثرن من التجميل بالأساور والأقراط ، ويثبت بعضهن الحلقات فى أنوفهن أو أصابع أرجلهن ، هذا غير الخواتم التى يزين بها أصابعهن والقلائد المصنوعة من الخرز الأزرق التى تحل صدورهن .

(٢) يبدو أن الرقصات الثنائية كانت قائمة حتى سنة ١٨٠٠ إلا ينوء عنهما أحد المؤلفين وقتئذ فيقول : إن الغوازى كن يرقصن (بالساجات) فى رقصات ثنائية بحيث تقف الواحدة فى وضع مواجهة للأخرى .

وقد يتسنى إدراج هذا الأسلوب فى الرقص الشعبى إلى تاريخ أبعد من هذا . ومع ذلك فإن بعض المراجع الأخرى تؤكد استمراره إلى وقت غير بعيد ، فتعبر على وصف لتاريخ مصر بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٧٩ يذكر الظاهرة نفسها ، وهذا ما يقوله « أما الرقصات فكان =

كونهن يتحررين التنويع أحيانا بين حركاتهن (١) ، فانهن لا ياتن بأوضاع منتظمة كالتي تتراءى لنا في الصور أو على عراسح التمثيل ، وطبيعة رقصهن من مخالفة الآداب والأخلاق وانهن اذا اصطفن في الدركة تقدمن بضع خطوات ضاربات بالصنوج (الساجات) المثبتة بأطراف أصابعهن (الإبهام والسبابة) محركات أيديهن فوق رؤوسهن وحول جسودهن فيؤدين هذه الحركات أداء جميلا للغاية ، وبعد هذه المقدمة يتبدى الرقص الذي يتلخص وصفه في احتفاظ الساقين والجذع (٢) ، من الجسم بالسكون مع ترك الذراعين

يرقصن في مجموعات ثنائية أو رباعية ، وكن يحاولن في أثناء رقصاتهن متابعة بمضهر حركات بعض ، إلا أن هذا النوع من الرقص كان يخالف الرقص الأوروبي الذي تكون فيه الراقصات مجموعات كفرقة تظهر فيها راقصة أساسية ، ويمكن أن يقال في وصف هذا النوع من الرقص الشعبي في مصر «انه يقال في اثارة الخرائز» . الأيوبي (الياس) : « تاريخ مصر من ١٨٦٣ الى ١٨٧٩ سنة ١٩٢٣ » .

(١) أنظر أشكال (١) ، (٢) ، (٣) .

(٢) تشبه حركة ضم الساقين مع ثباتهما في أثناء احتراز الخصر والذراعين التي ورد ذكرها رقصة قديمة ترجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادي . فقد عدلت راقصات بهذه الكيفية على بعض الأنسجة القبطية القديمة التي يرجع تاريخها الى تلك الفترة تقريبا ، وجميعها يمثل أنواعا من الرقصات الجنازية المنسوجة على أكفان الموتى .

كذلك نجد على هذا النوع من الأكفان القديمة رقصات أخرى مصورة لى أشكال دائرية أو بيضية تمثل أطوارا مختلفة لبعض الرقصات التي يغلب أن تكون ذات طابع جنازي . ويمكن أن نستشف من هذه الصور

والنقائهما بحيث يشكون منهما ما يشسبه الحلقسة ، ثم
انخفاضهما تارة وارتفاعهما أخرى ، بحسب الأطوار المختلفة
للشعور الشهوى الذى يستثير هذه الحركات . (١) فيهن
وترى أجسامهن مضطربة على الدوام اضطرابا يشند أحيانا
بما يبذلنه من النشاط ، ويضعف أحيانا أخرى لتكلف
الكلل والملال ، وما يستتبعانه من الفتور والدلال . وقد
تضطرب أعضاء من الجسم دون غيرها وتنعطف وتنثني
فتنحط بفعلها الحرقفتان تارة وترتفعان تارة أخرى، وتنطبع

= المنسوجة كيف كانت تبدأ تلك الرقصات ؟ وكيف تنتهى؟ ففى بعضها
نرى الراقصة فى بداية الأمر بشياها كاملة ، ثم تنزعها تدريجيا ، حتى نراها
فى الصورة الأخيرة شبه عارية . ولم يكن هذا التقليد غريب على الثقالة
الفرعونية القديمة التى صورت لنا فى كثير من المقابر راقصات يرقصن
ومن نصف عاريات أمام المراكب الجنائزية ، ولا سيما أمام جثة الموتى .
وقد يكون هناك شبهة بين هذه الرقصات القديمة ورقصة النحلة التى شاعت
فى القرنين الماضيين ، وهى إذ تفقد طابعها الجنائزى ، تقارب فى أسلوبها
تلك الرقصات التقليدية القديمة .

(١) هناك بحث آخر كتب فى الوقت نفسه الذى كتب فيه التقرير
المقدم جاء فيه : أن الراقصات تبدأ عادة بعد تمهيد لدقات الطيلة (الدربكة)
بحركات تنسم بطابع العنف ، تدفع ذراعيها إلى أعلى وتدق يديها بالصنوج
وتتخذ حركات الرقص حيثذاك أسلوبا انفعاليا - تنجنى الراقصة فى
أثناءه إلى الأمام وإلى الخلف ثم لليمين واليسار ، وتبدأ بعد هذا التمهيد
ترقص رقصتها الحقيقية فتحرك خصرها تارة فى سرعة وعنق وتارة
أخرى فى بطة ورقة تبعا لدقات الدربكة وهى ضامة ساقيها دون حركة
وفى أثناء حركة الخصر تدفع الراقصة ذراعيها فى حركة دائرية فتدفعهما
تارة وتخفضهما أخرى .

هذه الحركات كلها بطابع يجعلها منافية للحياة والحسنة .

ورقص الفوازى على صنوف متنوعة ، أولها : مصرى الابتكار ، وهو أدلها على ما هنالك من الجراءة فى أداء تلك الحركات وثانيها : خليط من الرقصين : المصرى واليونانى ، إذ يتخلله التنقل بالخطسوات ، وثالثها : الرقص المعروف برقص النحلة ، ومؤداه أن تتكلف العوالم حالة من تلسعه النحلة ، فيأخذن يبحثن عنها فى ثيابهن صائحات : النحل أوه - النحل أوه - ، ولكى يقبضن على هذه الحشرة التى لا وجود لها الا فى مخيلتهن يتجردن شيئا فشيئا من ثيابهن حتى لا يبقى على أجسادهن سوى غلالة شفافة تخفق بشدة حركاتهن حول جسومهن ، ويفتحنها من آن الى آخر ، ثم يضعنها بمقتضى الايقاع النغمى .

ومتى بلغ الرقص حدا تثور فيه الأشواق الشهوية ، تلجأ الراقصات الى الراحة ، ويختلطن بالمتفرجين لما كسبتهم ومناوشتهم . وأغلب ما يوجهن دعابتهن الى زعيم المدعوين وعظيمهم ، أما بقية المدعوين فيظهرون للراقصات ارتياحهم منهن وأعجابهم بحسن أسلوبهن فى الرقص ، ثم يخصوهن بالتحف والهدايا ، يقدمونها اليهن ، وغالبا ما تكون هذه الهدايا قطعاً صغيرة من النقود الذهبية يمسونها بلعابهم ثم يلصقونها على جباههن ونحو رهن وسواعدهن .

وأجمل العوالم وأبرعهن فى استمالة الرجال اليهن يحوزن فى الغالب جانباً لا بأس به من الشروة والنقود

والدالة ، وتتألف منهن في الأمة المصرية طبقة خاصة تعيش في معزل عن سائر الطبقات فهن من هذا الوجه أشبه بطبقة (البجيتانو) بأوروبا .

وكان في مصر طائفة من الرجال تحترف الرقص ، ومنذ صدرت الأوامر بمنع رقص النساء على قوارع الطرقات ازداد عدد أولئك الراقصين زيادة كبيرة .

ويقول بعض المؤلفين مثل سونيني (١)
وكذلك شولشير (٢)

أن الاستعاضة عن النساء بالفتية في الرقص ، يرجع إلى قانون أصدره محمد علي بإبعاد الغوازي والعوام من القاهرة والإسكندرية ، وذلك لمزاولةهن في ذلك الوقت ألوانا من النشاط الخارجة عن حدود الأدب ، مما اضطره إلى إبعادهن عن العواصم الكبيرة خشية اختلاطهن بالأجانب الذين كانوا يكثرون في القاهرة والإسكندرية حينذاك .

ويقول آخرون أن العوام والغوازي كن ينتمين إلى ما يشبه النقابات ، تضم طوائف مختلفة من المتحرفين ، وهذه النقابات التي كان مركزها القاهرة والإسكندرية كانت تفرض ضرائب باهظة على المنتمين إليها ، مما حمل محمد علي ، على وقف نشاطها بإبعاد طائفة هامة من المنتميات إليها .

(١) Sonnini, Travels in Upper Egypt (1800)

(٢) Schoelcher, V., L'Égypte en 1846 (Paris — Pagnerre, 1846).

ومن بين ما كانت تجميعه هذه التقاليد طوائف الرفاعية والسعديين الذين كانوا يسرون في الشوارع حاملين الأفاعي حول أعناقهم وأذرعهم ، وكان بعضهم يأكلها حية ، وكذلك الزجالين الذين كانوا يشاهدون في الطرقات بين القاهرة القديمة وبولاق ، يرتجلون الزجل مدحا في المارة وهم أشبه بالعرايا ، هذا إلى جانب طوائف كبيرة من الفجر بلغ تعدادها ٥٢٦٦ من النساء والرجال في مصر سنة ١٩٠٤ ، أي بعد إبعادهم بما يزيد على نصف قرن تقريبا .

ولم تكن حملة محمد علي على هذه الطوائف هي الأولى من نوعها ، فأننا نقرأ في قصة الظاهر بيبرس عن حملته على نقابات يرأسها بعض المماليك كان أفرادها يزاولون أوجهها من النشاط المخلة بالأمن والآداب العامة . ومع أن قصة بيبرس تبرز فيها الحقيقة بالخيال إلا أنها تصور لنا كيف كانت تجميع الضرائب من هذه الطوائف لتحويل أفرادها حق مزاولة انحرافاتهم المختلفة .

ويمكن أن نربط بين قضاء بيبرس على أرباب ههذه المهنة وما يصفه ابن أبياس في كتاب « بدائع الزهور » في وقائع الدهور « عن قضاء السلطان سنة ٧٨٧ هـ على ما كان يحدث في عيد النيروز ، فيقول : « مما كان يعمل في ذلك اليوم بالديار المصرية ، أن يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، ويركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز ، وكانوا يقطعون الطريق على الناس ،

وكل من ظفروا به في الطريق يهدلوه فيرشمونه بالسيوف
المتنجس ويرجمونه بالبيض حتى يفدى نفسه منهم ، وكانوا
يتجأهرون في ذلك اليوم بشرب الخمر وكثرة الفسوس
في أماكن المتفرجات حتى يخرجوا في هذا اليوم عن الحدود
وربما يقتل في ذلك اليوم جماعة ممن يعربدون على بعضهم
في السكر والعيقة ، .

ويقول المقرئ في كتاب « المواعظ والاعتبار بذكر
المخطئ والآثار » : ان الحليقة المعز أمر منذ ألف عام « بالاعتصام
في التبروز ، وفي سكب الماء واشعال النار ، .

واذا كان وصف كل من ابن اياس أو المقرئ لم
يذكر في سياق الكلام أى شيء عن الرقصات ، فانه ليتمكن
استنتاج أن جو هذه الأعياد الصاخب كان يجمع مختلف
أرباب حرف الرقص والطرب وغيرها ، التي كانت منتشرة
في أزمنة أقدم بكثير من العصر القاطمي ، ربما أرجعناها
الى أزمنة يونانية قديمة ، ونجد لها وصفا مفصلا في كتب
هيرودوتس وبلوتارك حيث يورد ذكر لأميساد الربيع
- ولا سيما مولد أوزوريس - وكانت تتميز هي الأخرى
بالإباحية والطرب بمختلف ألوانه ، بما في ذلك الرقصات
المثيرة التي يقوم بها صبية وفتيات .

لذلك يبدو أن انتشار رقص الصبية لم يكن نتيجة
نفي محمد على للعالم والغوازي الى اسنا وبلدان الوجه
القبلي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، لأننا نجد

لهم ذكرا في مختلف الكتب القديمة ، بل نراهم مصورين على الأقمشة القبطية القديمة التي تمثل فتية عارين يرقصون مع فتيات كاسيات أو عاريات . ونصادف في بعضها ما يذكرنا بوصف ابن اياس لأميز النيروز .

ويحتمل أن يكون الأثر الذي أحدثه أمر إبعاد الراقصات من القاهرة والاسكندرية هو أن بعض الراقصين بدأ يقلد الراقصات في حركاتهن .

أما أثر قانون الإبعاد أو النفي على الراقصات أنفسهن ، فيمكن أن نقول : أنه تسبب في تدهور فن الرقص فكانت توجد حتى سنة ١٨٥٢ على مقربة من شبراخيت ، مدرسة اختضت بتدريب الفتيات منذ سن العاشرة على الرقص وعلى حد قول الكاتب سان جون في كتابه المسمى الحياة في القرى المصرية (١) « كانت الفتيات اللاتي يلتحقن بهذه المدرسة من القرويات ، فكان الملاحظ عليهن بعض مرائهن واحترافهن الرقص ، أنهن يحتفظن بجمالهن ومفاتي أجسامهن مدة أطول كثيرا من زميلاتهن المشتغلات بالزراعة ، هذا بالإضافة إلى اكتسابهن قسما وافرا من الذكاء ، الأمر الذي هيا لهن مكانة مرموقة في مختلف الأوساط الاجتماعية فكان يحتلن بسيدات المجتمع في حمامات السوق وفي المنازل ، وكانت السيدات يدعوهن للرقص أمامهن ولتعليمهن طرق تصفيف الشعر ولبس الهندام وكيفية التزين والتطيب

الى جانب أساليب الترغيب والجادبية في الحديث والمعاملة ،
مما يكسب المرأة مكانة مميزة عند زوجها .

وكانت الراقصات يجالسن أرباب البيوت والأكابر
ويتحدثن اليهم في شتى الموضوعات وبلغت مكانتهن
الاجتماعية جسدا من التمييز على الرغم من حرية حياتهن
واباحيتهما حتى أن أحدا لم يجزؤ وقتئذ على قذفهن
بالشتائم » .

ولكن سرعان ما تغير هذا الحال بعد إبعادهن ، إذ
استبدلت الخشونة والغلظة برقة الحركات ورشاقتها ،
وبدأت رسوم النصف الأخير من القرن التاسع عشر تصور
لنا ضروبا من القبح على أنها رقصات شعبية في بلاد الوجه
القبلي ، مثل المنيا وأسيوط والأقصر والكرنك ، وتمثل
غالبيتها رقصات للعجوز ، فتشاهدن حافيات الأرجل
عاريات الأجساد ، تنطق تقاطيع وجوههن بالافتعسال
والابتذال .

فبينما تصور لنا رسوم النصف الأول من القرن نفسه
راقصات تحيلات الأجسام في ثياب متناهية في الرقصة
والاحتشام ، وهن يرقصن بالساجات أو السسيوف أو
الدفوف تكشف لنا رسوم أواخر القرن الماضي عن العجريات
وهن يرقصن رقصة القلة ورقصة النحلة ورقصة العصا ،
وحولهن جمهور من القرويين أو السائحين الأجانب (١) .
وكأنه لم يعد أثر للرقصة المرفهة التي كانت تقام في دور

(١) انظر شكل (٤) .

الماليك القديمة والتي كانت تعبر عن فن رفيع له أصول
وتقاليد بعيدة عن الشهوات الرخيصة .

وأمامنا نص (١) قاله أحد الكتاب عن علم الرقص
في منتصف القرن التاسع الهجري :

« وهو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة
عن الشخص بحيث يوجب الطرب والسرور لمن يشاهدها —
وهذا من العلوم التي يرغب فيها أصحاب الترفه والأغنياء
والأمراء ومن يجسرى مجسرى هؤلاء من أصحاب الملاهي
ويعلمونها الغلمان الحسان والجواري الفاتقات، ليلتذ السمع
والبصر بما يشاهده حسنتهم وحسنتهن واستمتاع
نغماتهن » .

وهذا وصف لزكى مبارك يصف فيه أنواع الرقص
التي يبيعها الامام الغزالي (٢) :

« قد رأينا الغزالي يبيع الرقص ، ولكن أي رقص ؟
هو ما يجري في مجالس الغناء الذي قصده به الخث على
العمل للأخرة وما نحسبه بمنع أن يرقص الرجل في مجلسه
تغنيه فيه امرأته أو جاريتة ، وعلى كل حال فلنسجل هذا
أن الرقص والغناء يجب فيما يرى الغزالي أن تفصل أثر هذا

(١) بطاش كبرى زاده : « مفتاح السعادة ومصباح السيادة »

١٦٢ هـ .

(٢) مبارك (زكى) : « الأخلاق عند الغزالي » ١٩٢٤ .

التخرج في حياة الأمم . إنما نشبه فقط على أن الغزالي يضع
حول الشهوة أسوارا من حديد ، ولا تخرج الأخلاق عنسده
إلا رجالا مملوئين بالحيلة ، قد بغضت اليهم بسمات الحياة
وقلما ينجح هؤلاء في ميدان الحياة لأن التنسك باب
الخمود .

ومن أنواع الرقص البعيدة عن الشهوات تلك التي
نراها مصورة على بعض الآنية الخزفية الإسلامية وفي
نماذج من النحت البارز على أفاريز خشبية (١) ، وفي
النقوش المشغولة على الآنية النحاسية المطعمة بالفضة
كالتي بمتحف دار الآثار العربية ، فهذه جميعا تصور
لنا رقصات تقليدية بديعة يؤديها فتية وفتيات مرتديات
السراويل والصدارية ، أو القمصان ذات الأكمام الطويلة
وفي أيديهن ما يشبه الشيلان الخفيفة التي يلوحن بهما
في حركات إيقاعية متناهية في الحقة والرشاقة .
وما ترينا أنها شديدة الشبه بالرسوم الموضحة للرقص
الشعبي في مصر في بداية القرن الماضي ، وهذا ما جعلنا
نرجح قيام مدارس للرقص تمثلت بالأصول الفنية التي تبعد
كل البعد على الحلاعة والتبذل منذ زمن بعيد ، وأنهما
قد استمرت فترة من الزمن كانت تعاصرها مدارس في
الرقص شديدة الولوج بالمجون وإثارة الغرائز ، مما جعلها
تقترون بألوان أخرى من أرباب حرفة ذوي ألوان متعددة ،

(١) انظر شكل (٥) .

ومن الأعمسال التي كانت تزاولها الراقصات
الشعبيات (١) حتى بداية القرن العشرين : دق الوشم
للنساء والرجال على السواء ، فكان يدقنه على مواضع متفرقة
من جسم المرأة مثل الجبهة والصدغين ، وأحيانا على خديها
أو ذقنها ، وأحيانا أخرى على أجزاء من صدرها وظاهس
اليدين والأصابع (٢) . ويبدو (٣) أن عادة دق الوشم
على الذقون كانت منتشرة حتى القرن السابع عشر بين
القرويات وبعض نساء المغاربة ، وأما وشم الرجال فكان
على سواعدهم أو صدورهم .

وكانت الفجريات يزاوان ذلك حتى بداية القرن العشرين
أيضا إلى جانب تختين الصبية وضرب الرمل وطرق الودع
ومن الجائز ، جدا أن بعض الراقصات كن حتى بداية القرن
الماضي يختن الصبية إلى جانب دق الوشم . ومما يرجع هذا
الرأى لوحة مرسومة في كتاب (٤) يرجع تاريخه إلى سنة
١٨٣٩ عن أوجه من الحياة المصرية في ذلك الوقت ، تصور
موكب زفة الحتان . وفيها ترقص إحدى الراقصات أمام
الموكب يتقدمها حمالان على أكتافهما حمل الحلاق (٥) الذي

(١) Chantre, E., Recherches anthropologiques, Egypte 1904

(٢) انظر شكل ٦ .

(٣) Copin, F.J., Le bouchier de l'Europe, 1686

(٤) Taylor et Reyband, La Syrie, l'Egypte, la Palestine et
la Judée, Paris 1839

(٥) انظر شكل ٧ .

توضع فيه الأدوات اللازمة للتختين ، وربما دل اشتراك الراقصة في موكب الختان بهذه الصورة على اشتراكها الفعلي في التختين أو أنه إشارة إلى تقليد قديم كانت تقوم به الراقصات بتختين الصغار .

ويرد أحد المؤلفين (١) عادة اشتغال الراقصات بالوشم إلى عصور فرعونية قديمة حيث كانت الطقوس الدينية أو العرف الاجتماعي يحتم على كاهنات المعابد وراقصاتاته دق الوشم على أجزاء من أجسامهن كالصدر والأفخاذ وأجزاء من السيقان . وكانت بعضهن تتخذ من شكل الاله « بسى » ، وهو اله الرقص ، رسما مبسطا تشبه ، مثل النموذج المصور على جدران إحدى المقابر بدير المدينة . وربما يفسر لنا هذا الرأي تفهم سبب الإباحية والاتغماس في الشهوات التي كانت تستهوى الراقصات في القرون الماضية ، إذ كانت هذه الصفات من مستلزمات كاهنات المعابد ، ولا سيما في العصور الفرعونية والإغريقية والرومانية .

قالفتيات اللاتى كن يهين حياتهن للمعابد ، يقمن بالاشتراك في الرقص والإباحية كجزء من المراسيم الدينية وفي العصور المتأخرة ، كالرومانية أو اليونانية ، كان يتمتع على الفتيات أن يهين أنفسهن لخدمة المعبد فتسرة وجيزة عند بلوغهن سن النضج ، ومنهن من كانت تفسدى

Keimer, L., Remarques sur le tatouage dans l'Egypte (١)
Ancienne (Mémoires Inst. d'Egypte) (T. 33, 1948)

نفسها بتقديم شعرها للمعبود كبديل لها أو تجسد نفسها
لخدمة إله المعبد * ولم ينظر المجتمع في أى وقت الى خادما
المعابد وكاهناته كأنهن من السساقطات ، بل كان يعتبر
هذا نوعا من الشرف *

ويمكن أن نتخيل كيف تطور الثقليسد القديم من
رقص دينى تقوم به طائفة مجتدة لهذا الغرض ، الى رقص
فى المناسبات الدينية كالأعياد والموالد ، ولا سيما ما كان
يقام بجوار المعابد والأضرحة * ومع أن الرقص فقسد
صيفته الدينية على مر العصور ، فإنه ظل قائما فى
المناسبات الدينية كجزء ترويحى خارجى *

ولا غرابة فى أن نجد بعد هذا يمتزج بنشاط الخواض
والرفاعية وغيرهم *

ومما يؤيد هذا الرأى ما قيل عن وصف الغوازى فى
منتصف القرن الماضى (١) من أنهن كن ينتقلن من مكات
الى آخر دون استقرار فى جهة معينة ، وفى حين يتجمعن
دائما فى الموالد كأنهن على موعد ، فيشبهن تجمع الطير
على الأكل *

وقد جاء فى بحث آخر أنه كان (٢) يعقب استعراض
الراقصات فى رقصاتهن سنة ١٨٠٠ لاعب كالحاوى يقذف

St. John, Village life in Egypt, 1852 (١)

Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt (1800) (٢)

بالكرات ويتلقفها ، وكان يصاحبه عادة أحد المهرجين يثير بحركاته وأفعاله الضحك . وليس أدل من هذا الوصف على انتفاء الرقصات لطوائف من محترفي إقامة الموالد والأعياد والمهرجانات ، كالمغنين والزجالين (١) والمداحين والحواة وغيرهم .

والمشاهد منذ قرابة قرن أن جميع فنون هذه الطوائف تقدهور تدريجيا وتتلشى كما تلاشى خيال الظل والأدبائى والرفاعية ، ولم يبق منهم سوى بقايا هزيلة .

وفى محنة هذه الفنون القديمة كان الرقص الشعبى أسعد حظا من غيره ، إذا احتفظ ببعض تقاليد يسيرة فى تفهيم أصول حركات الجسم وتوافقها مع أنغام ايقاعية . وربما يسمح هذا التراث البسيط بأن يجعل النهوض به مرة أخرى وارجاعه الى أسسه القديمة غير المبتذلة أمرا غير مستحيل .

رقصة الدرع المصورة على الأقمشة القديمة والفنسون الفرعونية :

من الموضوعات التى تثير اهتمام الدارسين حاليا البحث عن معالم تراث منطقة النوبة التى هجر أهلوها ورحل سكانها الى مناطق أخرى غير موطنهم الأصلى الذى عمرته مياه السد ، ومن بين النواحي التى قد يعنى بها

(١) انظر اشكال ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ .

المرء ، وقد تسترعى انتباهه تلك الرقصات الدراجسة في هذه المنطقة ، التي استرعت أنظار لفيق من الرحالة القدامى منذ عهد غير قصير ، إذ سجلتها ريشة بعض المؤلفين في بداية القرن التاسع عشر ، فهناك مؤلف يدعى « ريفو » (١) « مسح تلك المنطقة بين سنة ١٨٠٥ ، ١٨٢٨ فسجل في كتابه الذي قدمه وقتئذ لكيفر روسيا مجموعة رقصات شعبية لأهل هذه المنطقة ، عدا ما سجله من رسوم تبين أيضا مناهج معيشتهم ، وسبل تنقلهم على النهر بين ضفافه » .

وتبين الأربع رقصات (٢) التي سجلها هذا المؤلف جموع الرجال وهم شبه عرايا ، وفي أيديهم الحراب ، ويقفون في ناحية من المنظر ، تقابلهم من الجهة الأخرى فتيات نوبيات مرتديات جلابيب ، ومنهن من تستقرن بالطرح * ويقف بين الفريقين نفر من الضاربين على الدفوف ويتوسط الجميع موقد نار مشتعلة .

والرسوم الأربعة الواردة في كتاب « ريفو » والمعبرة عن رقصات النوبة إنما تعبر في جملتها عن رقصات موسمية كانت شائعة حتى بداية القرن الثامن عشر ، وكان يخطب فيها الشبان الفتيات ليتزوجوا منهن * وكان حفل الخطبة يتخذ صورة رقصات يستعرض فيها الشبان قواهم

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis ١٨٠٥-١٨٢٨ (Munich — Lacroix)

(٢) انظر أشكال ١٦ - ١٧ - ١٨ .

وعضلاتهم المفتولة ، ومنهم من كان يقوم بمنازلة الآخرين ومبارزتهم الواحد بعد الآخر بالسيوف والدروع ومباراة وهمية .

وهناك مؤلفات نشرت بعد نشر كتاب « ريفو » ، أي في نحو الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، صـ صور فيها نفي من الرحالة الأجانب مثل هذا الحفل الذي أقيم بداخل معبد من المعابد الفرعونية القديمة ، وقد احتشد حول المتبارزين جمع من النوبيين المتقلدين بالحرايب والسيوف ومنهم من انصرف الى العزف على آلة موسيقية تشبه القيثارة . وفي هذا المنظر ارتدى كل من المتبارزين جلبابا وسروالا ، واحتسى بدرعه من طعنات منازله . وتبين خلفية المنظر أن من المتنافسين الآخرين من عرى جسده ، وأخذ يلوح بدرعه وخزامه ، وقد ربط على عضسده خنجرا (١) أسوة بأولئك الذين صورهم « ريفو » قبل ذلك .

وهذه المجموعة من الرسوم التسجيلية التي مثلت رقصات النوبة في طرف يمتد ثلاثين سنة تقريبا ، تمثل لنا تقليدا نوبيا ربما تسنى ارجاعه الى فترات غابرة من تاريخ هذه البلاد ، بل ربما تسنى ارجاعه وربطه بتقاليد وجدت في الفترة القبطية من تاريخ مصر ، ومن قبلها في الفترة الفرعونية ، إذ بدراسة عدد وفير من الأقمشة القبطية الصوفية النسيج ، التي يرجع تاريخها الى القرنين:

(١) انظر شكل ١٩ .

التاسع والثالث عشر ، نشين أن غالييتها كانت تتخذ
منها أكفان الموتى الأقباط .

وهذا الثوب الجنائزي الموحد الشسكل ، الذي ان
جازت مقابله بأفواع من أثوابنا الشعبية فقد تقابله اليوم
بالزعبوط - وكانت تسمح على أطرافه حليات وزخارف
تمثل ألوانا من الطير والحيوان . والشائع فيها أن تمثل
بعض الراقصين والراقصات بداخل جامات بيضية الشكل
أو دائرية لا يتجاوز طولها سبعة أو تسعة سنتيمترات .
وفي كثير من هذه الوحدات تعمد النساج القبطي أن يصور
الأطوار المختلفة لاحدى الرقصات الشائعة .

ولا يكاد يخلو ثوب من الأثواب القبطية من تسجيل
رقصة الدرع وفيها يظهر شساب يحمل الدرع في يده
اليسرى ويتبخر على أطراف قدميه ، مرسلا رأسه الى
الخلف ، وكأنه الى أعلى (١) . واتضح من سجلاته أنه
قد أرسل شعر رأسه على الطريقة الفرعونية ليصل
الى كتفيه . والصبي الراقص ينزل تارة بهذه الكيفية
على ركبتيه ثم يقفز ثانية في اقباله وادباره ملوحا بدرعه
كالمحارب تماما ، فيتلقفه بذراعه اليمنى تارة وباليسرى
أخرى (٢) .

ومن موضوعات النسيج المعبرة عن هذه الرقصة
ما يصور الراقص وقد أمسك بيده اليمنى سيفاً ، وأمسك

(١) انظر شكل ٢٠ .

(٢) انظر أشكال ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ .

بيده اليسرى الدرع الذى يكاد أن يكون شعارا له . ويجب ألا نعجب لمثل هذا الهندام ولرقصة السيف والندرع ، لأننا نراها ممثلة فى كافة تماثيل المعبود « بس » الذى كان يعتبر إله الرقص فى الأزمنة الفرعونية ، وفى العديد من تماثيله ، التى يرجع عهدا إلى ما بين الدولة الفرعونية الحديثة والعهد البطليموسى ، نراه وقد أمسك الدرع فى يساره والسيف فى يمينه وهو يشهره تارة ، وتارة أخرى نراه قد أرسله إلى جانبيه واستند إليه بيده .

والمعبود بس كما صورته المصريون القدامى يمثل قزما أفريقيا زنجيا ، قد توج رأسه بتاج من الريش ، ووجهه الغليظ وأرجله الضخامة تشير الضحك ، وكان « بس » وشكله يدق فى صورة وشم على سيقان الراقصات الفرعونيات منذ عهد الدولة الحديثة ، فهناك مقبرة بجهة دير المدينة تمثل راقصة تعزف على الناي وقد دقت الوشم على فخذهما ممثلة المعبود « بس » .

ولقد وقف الأثرى « كيمار » دراسة مفصلة لهذا الموضوع نشرها سنة ١٩٤٨ (١) ، نوه فيها بتقليد الوشم ودق صور المعبود « بس » على أجسام الراقصات الفرعونيات ، ولا سيما من كان منهن يرقصن فى المعابد . وقد وجدت مومياؤهن وآثار الوشم لا تزال باقية على

(١) Keimer, L., Remarques sur le Tatouage dans l'Égypte Ancienne (Inst. Franç. Arch. Orient, 1948)

مواضع من جثثهن ، كجثة الكاهنة « أمونيت » التي يعرض
المؤلف صورتها ودراسسة لما كان على جسمها من أنواع
الوشم .

إن رقصة الدرع على أكفان الموتى في العهد القبطي
كانت تعبر عن فكرة بعث الميت ورقصة حينذاك مثل هذه
الرقصات التي يختار فيها الشاب شريكة حياته ، أو تلك
الرقصات التي تسبق عادة حفل الزفاف .

وليس بغريب أن يعثر المنقبون في كثير من المقابر
القبطية القديمة - إلى جوار تلك الأكفان المنسوجة على
الدمى أو العرائس التي نحتت من عظام الحيوان أو سيقان
شجر الأبنوس ، وقد مثلت نسوة - أو بالأحرى راقصات
- اعتبرن بمثابة خليات للموتى ، ومن بين هذه الطائفة
الوفيرة من الدمى المسوداء أو البيضاء - كالجوارى
البيض (١) أو المسود - ما نجد فيها رسوما تعبر عن
الوشم ، ومنها ما انتشر الوشم في مواضع كثيرة من
أجسامها كتين العروستين المعروضتين حاليا بمتحف دار
الآثار العربية .

وربما شغلت العرائس أو الراقصات من الزانوج
ومن البيض فكر الرجل الشعبي في مصر فترة طويلة من
الزمن ، إذ نراه يصنع منها دمي وأنواعا من الألعاب تشبه
الشطرنج تمثل فريقا من الراقصين السود يقابلهم آخر من

(١) انظر شكل ٢٥ .

البيضاء ، وقد انتشرت على أجسامهم دوائر سوداء أو بيضاء
تمثل أنواعا من الوشم تشبه تماما تلك التي أوردها
« كيمار » في كتابه سالف الذكر ، والتي تمثل النحور
نفسه من الوشم على طائفة من العرائس الفخارية الفرعونية
العهد .

وظلت هذه اللعبة الشعبية الممثلة للراقصين البيض
والسود منتشرة في مصر حتى منتصف القرن الماضي .
وما زالت بعض نماذج لها محفوظة عند عدد من أسر
الصعيد المصرية حتى اليوم ، ولا سيما بمدينة أسيوط ،
وبخاصة عند الأقباط من أهلها .

ولو عدنا بعد هذا إلى دراسة الأقمشة القبطية وتلك
الرقصة التي يرسل فيها الراقص بالدرع ورأسه إلى الخلف ،
ويحركه وهو سائر بهذه الكيفية ، وعيناه شاخصتان إلى
أعلى ، لرأيناها من بين تلك الرقصات الشعبية التي
استمرت حتى اليوم ، تفنن في أدائها عدد من الراقصات .

ويبدو من جهة أخرى أن تقليد رفة العروس في
الهودج أو في « الناموسية » على النحو الذي كان شائعا في
القرن التاسع عشر ، حيث كان يتقدم الموكب في كلتا
الحالتين جمساعة من الراقصين الزنوج يؤدون ألعابا
بهلوانية . ثم ينصرفون بعدئذ إلى مبارزة بعضهم بعضا
بما يشبه رقصة الدرع ، أو رقصات أهل النوبة على النحو

الذي صورهُ المؤلف « ريفو (١) » - يبدو أن هذا التقليد استمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، إذ مثله كتاب « وصف مصر » الذي أنجز خلال حملة نابليون في مصر سنة ١٧٩٨ ، كما صور الموكب نفسه في العديد من المؤلفات بعدئذ ، ككتاب المؤلف « ايبرز (٢) » الذي صور الراقص الزنجرى مؤدياً حركات بهلوانية (٣) .

ولا تصل الى قرب نهاية القرن التاسع عشر حتى نرى كتب الرحالة الأجانب قد نشرت صور مواكب زفة العروس يتقدمها متبارزون بالسيوف والدروع ، كل منهم يصارع الآخر في رقصات تشبه المبارزات الحقيقية تماماً ، أما في بداية القرن الحالي فيبدو أن هذا التقليد قد اقترب من نهايته ، ولم تعد مواكب العرس تستعين بالراقصين من أهل النوبة أو السودان ، فإن المراجع الأجنبية التي وضحت جوانب من الحياة الشعبية في مصر ، في غضون الحقبة الأولى من القرن الحالي ، أوردت مجموعة من الصور الشمسية بينت بعض الراقصين السودانيين الذين يعزفون على آلة وترية تشبه القيثارة كالتى كانت منتشرة عند الفراعنة وقد أرسل هؤلاء الراقصون شعورهم على الطريقة الممثلة في لوحات كتاب

(١) Rifaud, C.J.J. Voyage en Egypte, en Nubie (Munich — Lacroix, 1827)

(٢) Ebers, G., L'Egypte du Caire à Philae (Paris — Dido 1881)

(٣) انظر شكل ٢٦ ، ٢٧ .

« ريفو » ، التي يرجع تاريخها الى سنة ١٨٠٥ ، وان كانت الصور الشعبية قد بينت الراقصين مرتدين الجلابيب ومجردين من الحرايب والسيوف والدروع ، فطبيعى أن يكون تجنب الرقص بالأسلحة راجعا الى حظر استخدام الأسلحة على الشعب فى مصر لأى سبب كان ولا سيما بعد حادثة دنشواى سنة ١٩٠٦ ، خشية حدوث اضطرابات تعرض الأمن للخطر .

وكان هؤلاء الراقصون من أهل السودان يترددون على الأحياء الشعبية لأداء رقصاتهم التقليدية التى فقدت حينذاك صفتها المقتزنة بحفلات الزفاف ، ولم تعد حتى الربع الأول من القرن الحالى سوى وسيلة ترفيهية ، أو من بين أساليب التسول التى تلاشت بعدئذ ، ولم يبق من بين الرقصات النوبية التى نوهنا عنها ، والتى امتد تاريخها الى العهد الفرعونى ، سوى ظاهرة بسيطة ضيقة المجال تمثلت فى بعض رقصات الزار السودانى التى مثلتها المصورة « فتحية ذهنى (١) » فى لوحة توجد حاليا بالمتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية ، رسمتها سنة ١٩٣٣ ، ومثلت فيها الكودية من النساء - السودانيات وصاحبة الزار ترقص بالخنجر وهى مرتدية الزى السودانى .

وغنى عن البيان أن مثل هذا الزار بمثابة رقصة تقترن فيها صاحبة الزار اقترانا وهميا بأحد الجنان لثبرا

(١) انظر شكل ٢٨ .

مما أصابها من أمراض تحول دون حيويتها ، أي أن الزار هو الآخر كان من بين ضروب الرقصات التي تصاحب الزواج ، والتي تشبه في مظهرها ومضمونها تلك الرقصات التي كان يؤديها أهل النوبة في العهد القديمة عند اقبالهم على موسم الزفاف ، فيتقدم جموع من الشبان والشابات من أهل القرى والنجوع ليزفوا جميعاً في وقت واحد ، أو يشرعوا في الخطبة في موعد محدد من السنة .

وقد نتطلع - تبيان هذه المقارنات - إلى الوقوف على الخطوات التفصيلية التي كانت تتجدد بها رقصة الدرع التي تقدم الحديث عنها ، والتي تصور بعض المستور القبطية القديمة خطى قريبة منها ، كما نرى في مستور أخرى أوجها جديدة للرقصة نفسها ، فما أن نفحص هذه الأكفان الصوفية النسيج ، ونسجل ما استحدث فيها من خطى متعددة لهذه الرقصة ، حتى يتسنى جمع ما يقرب من عشرين وجها لرقصة الدرع ، وفيما عدا الخطى العشرين تبدو الحركات متكررة أو مطابقة لاحدى هذه الخطوات .

ولو أن المرء استعرض بعدئذ العشرين خطوة التي أمكن حصرها ، لتنسى له ترتيبها فيما يشبه مبدأ حركة الراقص ، وأطوار تعاقب حركات ساقيه وذراعيه ، واتجاهه تارة إلى اليسار وأخرى إلى اليمين ، فنرى الراقص في أولى (١) حركاته - في مثل هذا التنسيق - ممسكاً بالدرع

في ذراعه اليمنى ، مع إرسال ذراعه اليسرى الى الخلف ، في حين تنحج ساقه اليسرى الى جهة اليمين ، مستندة على طرف القدم ، أو بالأحرى على المشط . ونرى الساق اليمنى في هذه الأثناء منشئية ومرسلة الى الخلف ، كما لو كانت في حركة انقباض . والراقص ضاغط بثقل جسمه على مشط قدمه اليسرى ، وكأنه بهذه الدكة يتدفع الى حلبة الرقص ، حيث نراه في المنظر الثاني (١) وقد اعتدل ، فوجد رأسه نحو يساره ، أي يمين الصورة ، ونراه قد رفع في الوقت نفسه يده اليسرى الى أعلى مع ثني المرفق ، وتظل اليد اليمنى ممسكة بالدرع ، جاذبة اياه نحو الصدر . أما الساقان فمتفرجتان انفراجا بسيطا كل في جهة الذراع المقابلة لها ، مع الضغط على مشط القدم اليمنى دون كعبها ، كان الراقص قد استعد للقفز الى يمينه .

ويتضح لنا في الشكلين التاليين (٢) وفقا لهذا الترتيب أنه قد اندفع بالفعل نحو يمينه (يسار الصورة) ، إذ يزداد انفراج الساقين ، وقد تركز ثقل الجسم في حركته على مشط القدم اليمنى ، فتظهر الساق بفعل الضغط الواقع عليها منشئية قليلا ، ولا سيما بعد إطاحة الساق اليسرى الى الخلف في حركة وثب قوية تضغط الرأس والجسم الى الانحناء نحو الجهة المراد الوصول اليها ، وهي على يمين الراقص . وتظل اليد اليسرى خلال هذه الوثبة

(١) انظر شكل ٣٠ .

(٢) انظر شكل ٣١ - ٣٢ .

مرفوعة ، مع ثني المرفق ، كما لو كانت تحيي المتفرجين
أو تودعهم - كما تستمر الذراع اليمنى قابضة على الدرع
جاذبة إياها بقوة لتلتصق بالصدر ، وذلك لتيسر قفز
الجسم ونخلة حركته .

ويبدو أن الراقص يتوقف فجأة بعد قفزته ، برغم
عنفها ، اذ تشبث أصابع القدم اليسرى بالأرض كيلا
تنزلق من شدة الاندفاع ، ويضطره ثقل الجسم - اثر هذا
التوقف الفجائي - الى ثني الركبتين ، مع بقاء الساقين
منفصلتين ، وكل من القدمين في اتجاه الذراع المتعائلة
لهما .

ونلاحظ أن الذراع التي كانت جاذبة للدرع قد
انبطحت قليلا ، فابتعدت الدرع عن صدر الراقص الذي
بدأ حركة دائرية بمساعدة الأيسر الذي ظل مرفوعا الى أعلى
حتى هذه اللحظة ، حيث كان جسم الراقص المجرد من أي
ثياب متلفعا بنطاق أحاط برقبته ، وانسدل الى الخلف
فوق الكتفين ، ويلتف طرفا النطاق قبل انسدالهما الى
الخلف على العضدين لفة واحدة ، وتحول حركة الذراع
اليمنى المسكة بالدرع دون انفكاك النطاق من جهتها ، في
حين ينفك طرف النطاق الملفوف على الذراع اليسرى اذ
سرعان ما تنزلق اللفة المحيطة بالعضد ، فتتصل بفعل
الحركة الى المساعد ، ومنه الى معصم اليد . ولولا مد الذراع
اليسرى طوال الحركات السابقة الى أعلى لانزلق الطرف
الأيسر للنطاق الى معصم ذراعها ، منذ أول خطوة في
حركات هذه الرقصة .

ثم ترسل الذراع اليسرى في الوضع الخامس (١) الى أسفل ، وتتجه اليد كما لو كانت توشيك أن تثبت في الخصر ، حتى تنزلق حسيقة النطاق الملفوفة على الذراع وتنحل ، وحينئذ تمتد أصابع هذه اليد التي أصبح ظاهرها الى الأمام وباطنها الى الخلف - تمتد لتجذب النطاق المتدلي ، وتطيح به في حركة دائرية الى الخلف ، من فوق الكتف اليسرى .

وسرعان ما تنفرد الذراع الى أسفل مرة أخرى ، مكررة الحركة نفسها ، وذلك بمجرد حل حلقات النطاق عن الذراع . وينتهي وضع الحركة الخامسة بأن تفك الذراع اليسرى النطاق الملفوف عليها ، فلا يبقى منه إلا الطرف المتدلي خلف الكتف اليسرى ، على حين يظل الطرف الآخر ملتصقا خلف الكتف اليمني والذراع اليمني المسسكة بالدرع

وما تكاد الذراع اليسرى ترتفع لهدف آخر حلقة من النطاق المضروب حولها ، حتى يندفع الراقص فجأة من جديد الى يمينه (يسار الصورة) ، اذ تمتد ساقه اليسرى الى اليمني ضاغطة على مشط القدم (٢) ، في حين تمتد الساق اليمني في عنف الى الخلف لتستند على أطراف أصابع قدمها هي الأخرى ، ويتحول حينئذ الرأس من جهة

(١) انظر شكل ٣٣ .

(٢) انظر شكل ٣٤ .

اليسار الى جهة اليمين ، وكأن عدوا وهميا أوشك أن ينقض على الراقص من جهة اليمين ، فنراه يرفع درعه على سبيل الاحتماء بها (١) ، وتنشئ الذراع اليسرى استعدادا لقذف العدو المنقض بما يشبه الحجر الصغير ، ففي عدد من الجارات وقطع من النسيج القبطي تظهر فجأة في يد الراقص - وهي في هذا الوضع - قطعة الحجر هذه أو ما شاكلها ، وقد يكون التقطها من الأرض عند التفاتته السريعة .

ويظل الراقص خلال الحركات التالية ينقض تارة نحو اليمين (٢) ، وقد اثبت ساقه اليمنى ليقفز بعنف ، ويتأرجح جسمه في هذه الحالة على ساقه اليسرى التي تكون قد استقامت ، لتحتمل ثقل الجسم ، ونراه تارة أخرى قد ارتد نحو اليسار ، كما لو كان يتفادى في إدباره لكمة للعدو ، ويكون ثقل الجسم حينئذ على الساق اليمنى وتنشئ الساق اليسرى متخذة خطوة الفرار والتقهقر ، إلا أن مناورة الهجوم والفرار من لطومات العدو الوهمي تستمر طويلا ، حيث يبدو أن الراقص قد استهان ببأس عدوه ، فنراه يمد ذراعه اليسرى الى أسفل (٣) ، وقد انبسطت يده التي تكون قد قذفت الى أعلى بالحجر الذي أمسكته قبل ذلك . أما الذراع اليمنى التي كانت ممسكة بالدرع حتى الآن فقد فكت قبضتها عنه ، وتركته يسقط

- (١) انظر شكل ٣٥ .
- (٢) انظر شكل ٣٦ .
- (٣) انظر شكل ٣٧ .

على الأرض . واذ ترتفع الذراع اليمنى الى أعسلى (١) ،
 ومساعدتها قد انثنى من عند المرفق ، واليد منبسطة كما
 لو كانت تشير أو تحييى الناس - نرى الساق اليمنى قد
 انثنت الى الخلف تلتفت الذراع الساقطة بضربة بكعب القدم
 اليمنى ، تدفعه الى أعلى دون أن يمس الأرض . وتشبه
 حركة الذراع وهي تتأرجح على كعب القدم حلق لاعبي كرة
 القدم في جعلهم الكرة تتأرجح على مقدمة أقدامهم أو أعقابها ،
 إلا أن حركة هذه الرقصة القبطية القديمة تزيد في كونها
 تعتمد على قذف الذراع بظهر القدم اليمنى ، وإطاحته الى
 أعلى ، ثم الركوع بسرعة على الركبتين ، مع ثنى الذراع
 اليسرى ، ومدها الى الخلف ، لتلقف الذراع وتطيح به الى
 أعلى من اليمين الى اليسار .

وهناك قطع من النسيج تبين خطوة قد تكون الحادية
 عشرة (٢) في هذا النسق من التسلسل ، وفيها يبدو
 الراقص راكعا على ركبته اليسرى وغانيا ساقه اليمنى ،
 كما لو كان يهم بالوقوف بعد ركوعه . وبينما تنجحه أنظاره
 نحو اليمين ، تنثنى ذراعه اليسرى - كما سبق القول -
 استعدادا لتلقف الذراع ، وتمتد ذراعه اليمنى لحفظ توازن
 الجسم .

وما أن يقف الراقص بعد ذلك حتى نراه يقف بامتداد
 جسمه على طرف قدمه اليسرى ، حيث انثنت الساق اليمنى
 استعدادا للقفز الى جهة اليمين .

(١) انظر شكل ٣٨ .

(٢) انظر شكل ٣٩ .

واذ تلاحظ الذراع اليسرى قد امتدت الى أسفل بعد
أن تلقفت الدرع ، تبين أن الذراع اليمنى قد انشنت وامتد
ساعدها الى أعلى مع يسط اليد والأنامل (١) ، وميل الرأس
الى الخلف من جهة اليسار ، وكأن العينين شاخصتان الى
أعلى ترقبان شيئاً في السماء من جهة اليمين .

ثم يعتدل جسيم الراقص بعد هذه المناورة ، حيث
يلور بجسمه على قدمه اليسرى ، فيتوجه كلية الى اليسار ،
مع استمرار رفح الذراع اليمنى على النحو الذي أوضحناه
في الوضع السابق ، مع جذبها الى الصدر (٢) وترتفع
الذراع اليسرى حينذاك رافعة الدرع ، كأنها تحاول أن
تقي به الرأس الذي أصبح متجها الى اليسار ، وتبدو
الساق اليمنى في هذه الحالة كأنها تقفز على أطرافها الى
اليسار ، والساق اليسرى مرسلة الى الخلف ، مع ارتكازها
هي أيضاً على المشط .

ومن المرجح أن يكون عماد الالتفاتات الفجائية التي
يؤديها الراقص ، متجهساً قارة نحو اليمين وأخرى نحو
اليسار من المرجح أن يكون عبادتها على حركة الأرداف ،
اذ تبين في الحلقات التالية لهذه الرقصة — اذ صبح ترتيبها
على هذا النحو — أن الراقص اتجه فجأة الى اليمين (٣) .

(١) انظر أشكال ٤٠ - ٤١ - ٤٢ .

(٢) انظر شكل ٤٣ .

(٣) انظر شكل ٤٤ .

وذراعه اليمنى منشنية من عند المرفق ، ومتجهة الى أعلى ، مع بقاء الذراع اليسرى قابضة على الدرع جاذبة اياه نحو الصدر ، والساق اليمنى قد خطت خطوة ضيقة نحو اليمين ، مع ارسال الساق اليسرى وثني الركبة الى الخلف من جهة اليسار .

ويتظاهر الراقص بعد ذلك بالفرار (١) ، مرتدا من جديد الى اليسار ، حيث تتجه ساقيه اليمنى نحو يساره ، تنثني الساق اليسرى الى يمين الراقص ، ويظل جسده في هذه الالتفاتة متجها الى اليسار مع اتجاء الرأس الذي لا يزال يرقب عدوا وهميا جائئا عن يمينه فلا تنظر العينان الى الوضع الذي تخطر اليه القدمان ، وذلك لشدة الانشغال بالعدو المنقض .

وتتقضى حركة الفسرد أن ينحني الراقص بذراعه الممسكة بالدرع الى الأمام (٢) ، مع رفح الذراع اليمنى المنشنية الى أعلى ، لتتقي الطعنات الوهمية من الخصم ، وتحول دون اصابة الرأس (٣) .

ثم تبدأ - على ما يظهر في الحلقة التالية (٤) - حركة اطلاق النطاق المثقف حول الكتف اليمنى ، والضارب حول المضد ، الى الخلف ، على النحو الذي تقدم ذكره في الخطوة الخامسة ، حيث قام ساعد الذراع اليسرى بحركة دائرية

(١) انظر شكل ٤٥ .

(٢) انظر شكل ٤٦ .

(٣) انظر شكل ٤٧ - ٤٨ .

(٤) انظر شكل ٤٩ .

فكت النطساق ولفته على الذراع من جديد . وكان ادارة .
النطاق بهذه الكيفية وسيلة للدفاع وحصد طعنات العدو
الوهى الذى يلاحق الراقص تارة من جهة اليمين وأخرى
من جهة اليسار (١) -

وفد تنتهى الرقصسة بتخلص الراقص من نطاقه
كلية ، فيظهر عارى الجسد تماما (٢) ، وقد شخصت عيناه
من جديد الى أعلى ، وذلك فى أثناء التفاته وقفزه تارة الى
اليمين وأخرى الى اليسار ، والدرع تقذف تارة بكعب القدم
اليمنى ، فتتلقفها اليد اليسرى ، وتقذف تارة أخرى بكعب
القدم اليسرى ، فتتلقفها اليد اليمنى .

ولشدة حذق الراقص يؤدى حركاته راقصا على
الأرض تارة، أو راقصا أخرى، ورأسه برغم هذا مرسى الى
الخلف ، وعيناه شاخصتان الى أعلى تتطلعان الى السسما
تبحثان بين الاجرام عن نجم ينبىء ببداية موسم زراعى أو
بأحد جديد .

ومن المحتمل أن يكون الافتداء هو المعنى المقصود
بهذه الرقصسة التى يؤدىها شاب عارى الجسد لا يتجاوز
عمره الرابعة عشرة ، فالشاب المراهق يحسب الأرواح
والأعداء الشريرة ، ثم يهب نفسه بعد ذلك الى الآلهة التى
كان يتطلع اليها دائما .

(١) انظر شكل ٥٠ .

(٢) انظر شكل ٢٠ .

والرقصة في صورتها هذه رقصة وثنية ولا شك ،
تحمل معنى افتداء أجساد الصبية الممثلة بالحياة وهبتها
إلى الآلهة خداء لروح الميت ، أو فداء للمحصول الزراعى
الجديد ، بطقوس وقديات تتخذ مظهر طرد الأرواح الشريرة ،
ورصد الطالع السعيد ، وتقديم الجسد العارى لاستجلاب
رضى الآلهة (١) .

ولا يحتاج هذا اللون من الفداء إلى قتل الفدية أو
ذبحها وما إلى ذلك من سبل دموية كانت تتبع قبل ذلك ،
بقدر ما يقتضى التقليد الوثنى الفداء عن طريق الدعارة أو
الرقص ، الأمر الذى حتم صسفة الدعارة على راقصى
وراقصات المعابد الوثنية القديمة فى الحضارة المصرية
القديمة فى الأسرات المتأخرة منها ، وكذلك فى حضارات
اليونان والرومان وغيرها ، مما ظلت طقوسها عالقة بأذهان
الشعبيين حتى بعد تلاشي هذه العقائد بقرون عديدة ؛ وقد
ظلت آثار هذه الطقوس قائمة لا حتى العصر القبطى الذى
مثّلها وسجلها على أكفان الموتى ، برغم مخالفتها لمبادئ
الديانة المسيحية ، وإنما ظلت قائمة حتى أواخر القرن
الماضى وبداية القرن الحالى ، حيث ظهرت فى بعض العادات
والتقاليد الشعبية .

وقبل أن نعرض بعض هذه العادات والتقاليد الشعبية
نشوه بأن صورة الصبية من الراقصين قد حقّرت على كثير

(١) انظر شكل ٥١ .

من عظام الحيوانات ترجع هي الأخرى إلى العهد القبطي ،
في المتحف القبطي ، وفي كثير من المجموعات الخاصة ، أجزاء
من عظام حيوانية حُفرت عليها صور شبان عرايا الأجساد
يؤدون رقصات كالتي نراها منسوجة على الأقمشة القبطية ،
ومنها الرقصة التي أوردناها .

ومن بين هذه العظام المصقولة ما يصور الراقصين
وقد لُفَعوا أكتافهم بنطاق كالذي يكثر تصويره في النسيج
المعاصر له (١) وقد وجدت هذه العظام المحفورة عليها صور
الراقصين والراقصات في مقابر الموتى ، مما يدل على أنها
كانت ... كالأكفان الصوفية المنقوشة ... من بين الأشياء التي
جرت العبادة على دفنها بصحبة الموتى في الأزمنة
القديمة .

(١) ومن الدارسين للأثار من يطلق على هذه الرقصة اسم رقصة
المهرج وبالمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية نماذج فخارية تصور
هذه الرقصة وأدرجت في دليل المتحف المذكور تحت هذا الاسم ويبدو
من جهة أخرى أن رقصة الدرع انتشرت بعد ذلك في كثير من الأقطار
وظلت شائعة في مصر حتى نهاية القرن الماضي حيث كانت تتقدم في بعض
الأيام موكب العروس .

رقصة المقلع على الأقمشة القبطية وفي الفن الشعبي

ولو أننا عدنا إلى النقوش المتسوجة على الأكفان القبطية لرأينا أن رقصة الدرع التي يؤديها راقص عاري الجسد لم تكن من بين الرقصات الشاذة أو المسرفة في الإباحية إذ هناك رقصة المقلع ، على الأقمشة القبطية أيضاً . كما أن في الفن الشعبي رقصات أخرى لم يتسن حصر خطاها ، يقوم بأدائها صبية عراة الأجساد ، منهم من يقوم برقصات تنائية ، يرسل في إحدى خطاها الصبيان العاريان رأسيهما إلى الوراء وأعينهما شاخصة إلى أعلى .

ومن بين الرقصات التي أمكن تسجيلها في هذا السبيل رقصة يمسك فيها الصبي العاري الجسد بعصوين قصيرتين ، تعلق كل منهما عارضة تشبه الصليب أو شكل يشبه المقلع . يقبض الراقص بكل يد من يديه على عصا يحركها بحذق ويديرها تارة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل فيما يشبه حركة الثقرزان الششعبي ولقد أورد المؤلف

« ريفو » ، (١) في كتابه الذى نشره سنة ١٨٢٧ رسما
لصبيين عارين تماما (٢) فيمَا عدا نطاقا أو ملفحة ألقاها
كل منهما حول كتفيه . ويمسك كلا الصبيين بيديه مقلعا
حشبيا ، في نهايته عارضة تشبه صفحة الكتاب ، وقد انقضى
كل منهما على الآخر بهذا المقلاع أو نحوه ، محاولا تجريد
زميله من نطاقه ، أو محاولا اصابعه بطرفها . وقد ثبت
كل من الصبيين على رأسه طاقية أو زنطا تخرج من أعلاه
خصلة شعر . وتبدو هذه اللعبة على غرابتها شديدة الشبه
بالرسوم القبطية التى تمثل إحدى الرقصات الدارجة فى
مصر قبيل القرن العاشر الميلادى (٣) .

ويظل الراقص فى مثل هذه السلسلة من الرقصات
القبطية الأخيرة يرمى بطرف نقابه على كتفه ومن حول
ذراعه ، ويصل به الحلق أحيانا الى قذف التطاق بيديه الى
أعلى ، فيطير فى الهواء على هيئة ثعبان ، ثم يهبط على رأس
الراقص الذى يعود فيتلطفه بيده ، ليعاود قذفه محركا اياه
فى حركات متباينة .

ولعل أمثال هؤلاء الغلمان الراقصين هم الذين لوه
عنهم ابن اياس وغيره من الكتاب العرب فى وصفهم بعض
العادات الدارجة فى الأعياد القبطية ، مثل عيد النيروز ،

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis
1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر شكل ٥٢ .

(٣) انظر أشكال ٥٣ — ٥٤ — ٥٥ .

أو عيد النقطه ، وما شاكل ذلك ، مما أوردنا ذكره في غير هذا المكان . كذلك يبدو من دراسة صور هؤلاء الغلمان الراقصين أنهم هم الذين أخفق الكتاب الأوروبيون في القرن الماضي في وصفهم أو التعرف على أصول صناعتهم وتقاليدهم القديمة ، إذ أن بعض الكتاب الأجانب الذين زاروا مصر في بداية القرن التاسع عشر، أمثال «شانتري» (١) و «سان جون» (٢) قد أرجعوا انتشار الغلمان الراقصين إلى اقتتار العواصم المصرية كالقاهرة والاسكندرية إلى «غوازي» و «عوالم» ، ولاسيما بعد أن نقاهم محمد علي إلى الصعيد ، وبخاصة اسسنا ، الأمر الذي حمل نفرا من الصبية والغلمان على ارتداء ملابس النسوة ، وتقليد حركات « الغوازي » والراقصات اللاتي حرمت عليهن الإقامة في شمالي البلاد ، ولاسيما عواصمها .

غير أن هذه الملاحظة قد تكون على غير أساس ، إذ تدلنا الرسوم المنصورة على النسيج القبطي ، وكذلك الحفر على العظام التي وجدت بالمقابر القبطية ، على قيام الغلمان بالرقص منذ زمن طويل . وقد يرجع هذا التقليد إلى القرون الأولى الميلادية ، أو قبل ذلك في غضون الحضارة اليونانية الرومانية ، حينما كان الرقص من بين الطقوس الدينية ذات الطابع الإباحي .

Chantre, E., Recherches Anthropologiques — Egypte (١)

(Lyon, Rev. 1904)

St. John, J.A., Egypt and Mohamed Ali (London, (٢)

Longman, 1834

ويضيف المؤلف « شانتير (١) » (سنة ١٩٠٤) أن
الراقصين والراقصات وقتذاك كانوا ينتمون إلى قبائل
الغجر الذين كان يبلغ عددهم في مصر في بداية القرن
العشرين ٥٢٦٦ ، ومنهم من كان يعمل رفاعيا إلى جانب
رقصه ، ومنهم من كان يدق الوشم ، ولا سيما « الغوازي »
أسوة بالكاهنات المصريات القدامى اللاتي كن - على حد
قول الباحث « كايمر » - يسمين أنفسهن كاهنات هاتور ،
وكن يمارسن الرقص بداخل المعابد .

ويضيف « كايمر » (٢) أن نساء الغجر أصبحن يقمن
بدق الوشم ، وتقوم الغوازي أيضا بالدور نفسه في الحثان
ودق الوشم ، أسوة بالغجريات .

ومن المرجح أن يكون الغجر طوائف متخلفة لأرباب
حرف الرقص ممن كانوا يحيون المهرجانات والموائد منذ
العهود القبطية والمصري التي لحقتها .

ومما يؤيد هذا الرأي قول الكاتب « سونيني (٣) »
(سنة ١٨٠٠) أن العصابة قد جرت في مصر أن يعقب
رقصات الغوازي في الموائد استعراضات لألعاب الحواة

(١) Keimer L., Remarques sur le Tatouage dans l'Egypte
Ancienne (Mémoires Inst. de l'Egypte, T. 33 —
1948)

(٢) Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt, 1800

(٣) انظر شكل ٥٦ .

الذين درجوا على اظهار البراعة في قذف الكرات أو الأحجار
ولقفها ، وغير ذلك من حيل يبرعون في أدائها . وكان
بمسحبة هذا الفريق من الراقصين والراقصات والحواة
منهمج يضحك المتفرجين بحركاته وأفعاله المثيرة والباعثة
في غرابتها على انبساطهم .

رقصة الخيال أو أمير النيروز في الفنون الشعبية القديمة

وقد يخطر بذهن المرء وهو يقرأ مثل هذه الدراسات الأجنبية عن عالم الحواة والفجر والغوازي والراقصين ، ذلك الوصف الذي أورده ابن اياس (١) في أحداث سنة ٧٨٧ هـ أي القرن الثالث عشر الميلادي ، عن وصف عيد النيروز ، حيث يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، يركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان ، وعلى رأسه طرطور خيوص ، فيسمونه أمير النيروز .

فهذا الوصف على اقتضائه يوحي بأنه قد تكون هناك صلة بين أمير النيروز هذا وما كان يقوم به من تهريج وهو ممتط حمارا ، وبين من سموا بعد ذلك في القرون الأخيرة بالفجر والمهرجين وغيرهم ، ممن كانوا يعيشون في صورة

(١) ابن اياس بدائع الزهور في وقائع الدهور .

طوائف شبيهة منعزلة عن المجتمع وعلى قول بعض الباحثين أنه كانت لهم لغة قائمة بذاتها ، حاول البعض تسجيلها .

واذ فنوه بهذه الصلة بين أمير النيزوز والغجر ، نربط من جهة أخرى بين وصف المهرج العاري الممتطي حمارا ، ونقش قبطني من النوع الذي درج نسجه على أكفان الموتى . صور فيه صبي عار الا من نطاق أو ملوحة أرسلها حول رقبته ، وقد امتطي جوادا .

وتبين الصور (١) المتعددة هذا الفارس العاري وهو يؤدي حركات راقص يرقص عاريا على جواده . وقد يكون هذا التقليد قد تحول فيما بعد الى جعل الصبي الراقصين على الجواد مهرجا عاريا يمتطي حمارا ، وعلى رأسه طرطور من الخوص ، على النحو الذي ورد في وصف ابن اياس .

ومهما يكن من أمر فقد حاولنا بهذه المقارنات المتعددة ربط تقليد الغلمان الراقصين على النحو الذي صورت فيه على الأقمشة القبطية المنسوجة حوالي القرن العاشر الميلادي أو بعد ذلك بقليل - ربطها بوقائع تاريخية ، ووصف بقايا شعبية قديمة استمرت حتى بداية القرن الحالي في مصر ، مما يرجح كونها مظاهر منحلة ومتدهورة لتقاليد قديمة كانت ، مقرونة - منذ الأزمنة الوثنية ، قبل المسيحية بقرون عديدة - بطقوس دينية تقام في أعياد موسمية .

.....

(١) انظر أشكال ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ .

وهي وأن كانت في بدايتها قد قامت على تمثيل أنواع من
الخلاعة أو الإباحية ، فلم تكن لغير تمثيل طقوس ديني ، له
مناسبات محددة ، ولم تكن قائمة لاثارة الشهوات وبث
روح الانحلال الخلقي بين أفراد المجتمع أسوة بما كانت
تقتضيه طقوس الرقصات الفرعونية فيما مضى .

رقصة النحلة

ومن غريب المصادفة أن الثوب الجنازى الذى نوهنا عنه ، وصور عليه بطريقة النسيج رقصة النحلة ، يبين على أحد جوانبه مشاهد متعاقبة لرقصة تقوم بها امرأة تخلق ثيابها تدريجيا ، وقد صورت فى تسعة مشاهد دائرية متعاقبة تظهر فى أولها بسروال شدد على خصرها بنطاق ، فى حين تهرى سائر جسدها (١) ، وقد نمت ذراعيها ، وثبتت على خصرها ، وبدأ من تحت السروال أنها تضم ركبتيهما وقدميهما مع ثنى الساقين لتحفظ توازن جسمها - وهى فى هذا الوضع - عن طريق موازنة امتقامة الساق والظهر مع حركة الأرداف التى تحرك الساقين ، وبالأحرى الركبتين ، ذات اليمين وذات اليسار ، على حين ينظر الوجه الى يمين الراقصة (ويسار الصورة) .

وفى المشهد الثانى تقف الراقصة على ما يبدو على

(١) انظر شكل ٦١ .

أطراف قدميها متأرجحة ذات اليمين وذات اليسار (١) .
ومحركة في أثناء تأرجحها النطاق الذي يتبدل من خصرها .

ولا يختلف الشكل الثالث (٢) عن الوضعين السابقين
فيما عدا إبعاد الراقصة رجليها عن بعضهما استعدادا
للوثب ، كما تؤكد الحركة الرابعة ، حيث تخطو بساقها
اليسرى نحو يمينها ، وتتخلف ساقها اليمنى الى الوراء ،
وتظل حركة الذراعين المشنيتين والممسكتين بالخصر على
ما كانت عليه ، كما يظل الوجه ناظرا الى يمين الجسم (٣)
(يسار الصورة) .

وتبدو الراقصة في الحركة الخامسة (٤) وقد ضمت
قدميها وثبتت ساقيهما مرة أخرى مع إبعاد الركبتين عن
بعضهما وبقاء حركة الذراعين والرأس على ما تقدم .

وتظهر في المشهد السادس درع (٥) تكاد تلاصق
مرفق الزند المنثنى للذراع اليمنى وقد ابتعدت الذراع
اليسرى عن الخصر ، وامتدت اليد اليسرى كأنهسا على
استعداد لتلقف الدرع القائم في الجهة المقابلة ، وذلك
عند دوران الجسم فجأة نحو اليمين أما الساقان فتبدوان

-
- (١) انظر شكل ٦٢ .
 - (٢) انظر شكل ٦٣ .
 - (٣) انظر شكل ٦٤ .
 - (٤) انظر شكل ٦٥ .
 - (٥) انظر شكل ٦٦ .

مضمومتين ومركزتين على طرفي المشطين .
ويرجع أن يكون بين حركات هذه الرقصة تلقف
درع قارة وقوس يقذفها أحد المعاوين نحو الراقصة
قارة أخرى فتتلقفها دون أن تحرك قدميها ، وإنما
تلقفها وهي واقفة على مشطيهما (١) ، وحافظة توازن
جسمها ، مع ارتكاز إحدى يديها على خصرها ويبدو أن
الراقصة تعود إلى وقفها الأولى بعد تلقفها الدرع ، أو قد
يكون طوقاً واضعة يديها عند الخصر ، ناظرة إلى
يمينها ، محركة ساقيها إلى اليمين واليسار ، ثم بحركة
أكثر براعة وحذقاً في القدرة على تلقف الأشياء حيث
يقذف المعاون قوساً (٢) عن يسار الراقصة أي في الجهة
التي لا تنظر إليها ، مما يضطرها إلى تلقفها في التفاتة
سريعة دون النظر إلى موضعه في أثناء قذفه .

وتنتهي الحركة في هذه الرقصة بإسدال الراقصة
نطاقها أو سروالها وتجردها من الثياب كلية (٣) ، فنراها
ترفع يدها اليمنى إلى أعلى كأنها تحيي المشاهدين ، وتمد
ذراعها اليسرى إلى جانبها ، في حين تخطو الساق اليسرى
نحو اليمين ، وتتأخر الساق اليمنى إلى الخلف بعيداً
عن النطاق أو السروال الذي بدأ يسقط على الأرض .

(١) انظر شكل ٦٧ .

(٢) انظر شكل ٦٨ .

(٣) انظر شكل ٦٩ .

ولعلها تقوم بعد تلك التجربة برقصة تعتمد فيها
على الأرداف والذراعين دون تقيدهما في هذه الحالة .

وقد تكون الصورة التي تمخضت عنها هذه الرقصة
عبر القرون هي تلك الرقصة التي سجلها بعض المؤلفين
الأجانب وصورها خلال منتصف القرن الماضي ، حيث كان
يطلق عليها اسم « رقصة النحلة » التي اشتهرت في مدينة
اسنا بصعيد مصر ، وكانت تقوم بها راقصات يغلب أن
يكن من النوبيات .

ورقصة النحلة في زعم الراقصة تقوم على أن نحلة
قد نفذت إلى ثيابها الداخلية فتصبح الراقصة متظاهرة
بالفرع والألم من لدغ النحلة ، فتتصرى تارة بأحشنة عن
مصدر اللدغ ، وتتسبثر أخرى ، مؤدية في أثناء ذلك
حركات راقصة فأردافها وتخصرها . ويزداد عنف هذه
الحركات تدريجيا ، على زعم أن آلام اللدغ قد تزايدت ،
مما يضطر الراقصة إلى التجرد عن ثيابها قطعة بعد
أخرى ، حتى تبدو عارية تماما أمام المتفرجين .

وكانت هذه الرقصة من بين الرقصات التي اتصفت
بالغلظة ، ولمجانبتها الرقة التي كانت تلازم رقصات
العزالم اللاتي درجن على الرقص أمام الممالك وفي
قصورهم .

ولعل شعبية رقصة النحلة وأباحيتها تجعلانها
أقرب صلة بالرقصة القبطية التي أوضحتها في
سبق (١) ، والتي قد يكون لها - أسوة بغيرها من الرقصات
القبطية - مصادر وثنية قديمة كانت قائمة بعد العهد
القبطية عند الشعبين والفجر *

(١) انظر شكل ٧٠ *

الرقصات اليونانية والرومانية القديمة

وتتضح هذه الظاهرة التي أدت الى فصام ألوان الرقص الشسعي عن فنون الرقص التي كان يلهو بها أهل اليسار في عصر الممالك ، وذلك الفصام الذي جعل كل لون من لوني الرقص الشسعي والممدوكي مختلفين ومتباينين تباينا تاما - تتضح ظاهرة الفصام هذه في ألوان الرقص القبطي عند بدايته ، فتصور لنا الأقمشة القبطية ، ولا سيما المصورة على ستور أكفسان الموتى ، رقصات شديدة الشبه بالرقصات اليونانية ، حتى يكاد يختلط الأمر على المرء ، فلا يدري أهذه من صنع يونانيين أم مصريين؟ . فقوام الراقصين والراقصات يوحى في اتساقه بجمال الفنون اليونانية القديمة ، ولا سيما أن الملابس المصورة في هذا الضرب من الرقص القبطي تشبه الستور اليونانية القديمة مما لا يدع مجالا للشك في أنها قد استوخت خطاها وأساليبها ، بل ذوقها وقواعدها العسامة من الفنون اليونانية القديمة ، ثم الرومانية من بعدها ، حيث يكاد يجزم الناظر اليها أن الراقصين أجانب عن مصر .

ثم لا نلبيث أن نرى أنماط النسيج القبطى قد تغيرت وزادت شعبية رسومها ، فلم تعد تبقى تصوير محاسن الشخصيات اليونانية الراقصة بقدر سعيها لتصوير رقصات دارجة فى المحيط القبطى ، وانشقت قواعدها عن القواعد اليونانية القديمة ، واستندت تارة على بقايا رقصات فرعونية أو نوبية ، وربما على مزيج عيسوي من الرقصات اليونانية الرومانية التى انفردت فى غرابتها وسبل أدائها والطابع المحلى الصميم ، وذلك قد يتسنى بدراسة الرقصات المبينة على الأقمشة القبطية (١) ، أو المنحوتة على أجزاء من عظام الحيوان (٢) ، مما كان يدفن مع جثث الموتى ، تلك الرقصات التى اصطفت بالطابع اليونانى الرومانى - يتسنى الوقوف على خطوات رقصات يونانية قديمة سجلت فى مصر كما سجلت على آثار اليونان وغيرها من الأقطار التى امتدت اليهسا آثار هذه الحضارة وثقافتها ، بالإضافة الى فنونها .

غير أنه يتعذر - باستعراض مثل هذه النماذج المنسوجة على القماش القبطى - الاهتداء الى رقصات لهسا ارتباط بتراث هذه البلاد . وهذا الارتباط قد لا نوفق اليه الا بدراستنا ما يشذ فى الأنماط القبطية عن الطابع

(١) انظر شكل ٧١ - ٧٢ .

(٢) انظر شكل ٧٣ - ٧٤ .

اليوناني الروماني ، كالأمثلة التي أوردناها قبل ذلك في
رقصة الدرع ، ورقصة الخيال ثم رقصة المقلع ، ورقصة
النحلة ... تلك الرقصات التي لانظائر لها في الرقصات
الشعبية ، ولها في بعض الأحيان قرائن برقصات
فرعونية قديمة .

رقصة القرفصاء

ومن بين التماثيل المصرية التي ترجع الى العهد اليوناني الروماني ما يصور المعبود « بس » وقد حمل على كتفيه امرأة كأنهسا جالسة. القرفصاء ، وأسست كلتا قدميها على ذراعى المعبود « بس » (١) . ويبدو أن هذه المرأة الجالسة فى الوضع الغريب على ذراعى وكتفى « بس » اله الرقص ، لها صلة بالرقص ، أن لم تكن راقصة بالفعل . وقد ظهرت المرأة فى العديد من نسخ هسدا التمثال المصنوع من الفخار ، بل المصبوب فيه ، عارية الجسد .

وهناك بعض الأختام التى ربما تكون قد صنعت فى الفترة نفسها ، نحتت عليها أشكال هذه المرأة العارية ، والمتوجة بهالة ، والحاملة فى يديها ما يشبه الهالة أو الطوق المشع بالنور أو غدير ذلك من أدوات تستخدم فى الرقصات قد تشبه الطوق . وقد نجد فى

(١) انظر شكل ٧٥ .

تقاطيع هذه المرأة ما يطابق تماماً النموذج الذى يحمله تمثال « بس » الذى نوهنا عنه . وهذه الاختتام كانت تستخدم لختم بعض أنواع من القرابين ، وقد تكون لها صلة قديمة بالراقصات والحركات التى كن يقمن بها مما كان له دلالة على الفأل الحسن ، ومنها ما كان يستخدم لعلاج بعض الأمراض على النحو الذى انتقل الينا فى صورة الرقصات الشعبية المثلة فى الزار .

وفى العدد من الأقمشة القبطية نصادف شخصية امرأة تراها تارة متقرصة وأخرى واقفة ، وقد ننت ذراعيها وأرسلت ساعديها الى أعلى ، وأمسكت بكل من يديها طوقاً عليه خطوط مستعرضة تشبه الأشعة (١) .

وفى عدد من الكتب والمخطوطات الشعبية التى تختص بوصف بعض الأعمال السحرية والطقوس التى تتبعها بغية استخدام السحر فى الأغراض الواقية من الأمراض والجلابة السعادة الى الحياة ، الضامنة نضرة الجسم وشبابه فى مثل هذه الكتب والمخطوطات التى ينظر اليها على أنها من ضروب الشعوذة ، نقرأ أوصافاً عن المرأة وهى تحببلى أو تقعد انقرصاء وتقفز وهى فى هذا الوضع ، مؤدية بعض الحركات بذراعيها مما قد يكون له صلة بالرسموم المنسوجة على القماش القبطي بتمثال « بس » الذى يصور امرأة تقعد فى جلسة القرفصاء على كتفى اله الرقص .

(١) انظر شكل ٧٦ .

وهناك عدد وفير من الرسوم القبطية يصور رقصات
ثنائية تمثل امرأة وشاباً ، أو شابين منهما يجعل أحدهما أمام
الآخر وهي في جلسة القرفصاء ، أو يتغرز وكأنه مقرقص
كالضفدع . ومن المعروف أن الضفدع كانت من الحيوانات
التي قدست في الأزمنة الفرعونية ، وظل تقديسها قائماً
حتى الأزمنة اليونانية الرومانية ، واستمر بعد ذلك تمثيلها
كحيوان جالب للخير أو وفرة الذرية .

ومن الجائز أن تكون النسوة الراقصات على هذا
النحو قد اتخذن هذا اللون تمثيلاً للنساء حين يجلسن
على كراسي الوضع ، تلك المقاعد الشعبية التي تجلس عليها
النسوة الحاملات عند وضعهن ، وهن في مجلسهن هذا
يشبهن القاعدات القرفصاء ، وإن كان تمثيل المرأة
الراقصة رقصة القرفصاء هذه قد يفهم ويفسر على محمل
تطلعها عن طريق الطقس إلى زيادة ذريتها ، فقد تكون
تفسير الرسوم القبطية التي تمثل امرأة ورجلاً أو رجلين
شابين في فترة المراهقة مماثلة في مضمونها الذي يرجح
أن تكون من السبل الضامنة للأثار ، ولا سيما أن تماثيل
الاله « بس » كانت تشكل أحياناً بما يؤكد رعاية هذا
المعبود لتلك الناحية الحيوية في الإنسان .

رقصة رصد الطالع

وفي بعض الرقصات الثنائية التي من النوع الذي
أوردنا ذكره تقوم الراقصتان المتقرصتان بطرح رأسيهما
إلى الوراء مع الشمس، خصوص إلى أعلى ، مما يذكر المرء بما
يقال في كتب الشعوذة عن « الشيشية » واستحضار العجن
والنظر إلى القمر وهو في أحد مآزله المحددة .

وان كانت هذه الطقوس يمتزج فيها الغرض
السحري بالحركة الجسمية التي يؤديها الراقص ، فكذلك
يستشف من الوفاة من الرقصات القبطية الممثلة على
القماش ما يحملنا على نسبتها ، أو احتمال أرجاعها ، إلى
طقوس تتضمن أحيانا صفة التنجيم ، كزجر الطير ولا سيما
أنا نلاحظ في بعض الرقصات المرسومة على أكفان الموتى
ما يصور الراقص وهو يطلق من يده غرابا أو طائرا أسود
اللون .

ولا غرابة في أن نحاول استنباط صفات التنجيم
في بعض الرقصات القبطية ، فمن نقسراً في المراجع
والأبحاث التي تناولت درس عبادات وتقاليد الفجر

والراقصات فى القرون الماضية حتى مطلع هذا القرن
ما يؤكد لنا اشتغال الراقصات بكشف الطالع وخط الرمل
وضرب الودع وقد تحولن بعد ذلك الى قراءة الفتنجان
وقراءة الكف .

ولعل هذا التفسير يساعدنا على تفهم بعض الأدوات
غير الموسيقية وغير الأسلحة التى يمسك بها الراقصون
والراقصات فى الرسوم القبطية التى تعتبر وسيطاً بين
حضارات متعددة وعقائد قديمة ارتبطت - كما سبق القول -
بالديانة المسيحية ، الأمر الذى جعلها محتفظة بصفاتها
الشعبية ذات المصدر الوثنى القديم ، مما انتهى الى بعض
رقصات شعبية كانت قائمة الى عهد قريب . واذا نحن
قدمنا الرقصات القبطية التى من هذا النوع فكانما نقضى على
أواخر العديد من رقصاتنا الشعبية وتاريخها الغريب
المسحوق .

الرقصات الشرقية والرقصات الغربية

وقبل أن ننتقل الى وصف رقصة شعبية أخرى ننوه
باحتمال حياد الرسوم القبطية سواء أكانت في صورة
نسيج ، أم في صورة نقش ، أو حفر على عظام الحيوان
وألواحها - حيادها عن الطابع اليوناني في الرقص الذي
سرعان ما اختفى وتلاشى تدريجيا على النحو الذي سبق
الإشارة إليه وقد يكون هذا من أسباب اختلاف طبيعة
الرقصات الشرقية - وبالأحرى الرقصات الشعبية في
مصر - اختلافا كليا عن الرقصات اليونانية القديمة ،
والأوروبية من بعدها ، التي تحتم على الراقصين والراقصات
أداء بعض حركات في أثناء رقصهم ، الأمر الذي جعل
رقصاتهم تحتاج الى ساحات يتحركون فيها في الأدبار
والإقبال في أثناء أدائهم هذه الرقصات التي هي في
عمومها قفزات جريئة وقيام وركوع يضيق بها أي إيوان
من الأيوانات القائمة في القصور الشرقية مهما
اتسعت .

وبينما تعتمد حركات الرقصات الأوروبية على التحكم

فى حركة السيقان والأقدام يلاحق فيها الحاذقون فنون
الرقص بعضهم بعضا ، بينما تتصف الرقصات الأوروبية
فى عمومها بهذه الصفات ، ترى الرقصات الشرقية تميل
الى الاستقامة ، وتعتمد على وقفة الراقص أو الراقصة
وأدائهما حركات مختلفة باهتزاز الإرداف والخصور
والإكتاف والأذرع والأعناق ، والرقص على النحو الذى نراه
شائعا فى الرقصات الهندية القديمة ، والحضارات التى
كانت قائمة فى الهند الصينية وبورما وجاوة ، فضلا على
حضارات الصين واليابان القديمة .

ويبدو أن الرقصات الشعبية فى مصر استمرت قيما
بين العهود القبطية والعهود الإسلامية محافظة على طابعها
فى أداء الحركات ، دون التماذى فى القفز والركض بل على
العكس من هذا فقد كانت تتفنن فى أداء أبرع الرقصات
فى نطاق محدود وحيز ضيق ، حتى يمكن أن تؤدي بداخل
حجرة صغيرة .

وإذا كان الرقص فى قصر من القصور رأينا حوله
حلبة قد ازدجمت بالمتفرجين الذين يضيقون الحيز المخصص
للرقص .

وإذا كانت بعض الرقصات القبطية التى نوهنا عنها ،
كرقصة الدرع مثلا ، قد اقتضت أن يتحرك الراقص من
اليسار الى اليمين فإنه لا يلبث أن يخطو بضع خطوات
ترده الى مكانه ، مؤكدا بهذا اعتماد الرقصة على مكان
ضيق ، وعدم احتياجها الى فناء واسع أو بهر فسيح .

وكذلك رقصة النجيلة ، فان الراقصة فيها لا تكاد تتحرك من مكانها ، وهي تضم قدميها بجوار بعضسهما ، مؤدية كافة الحركات وهي واقفة في المكان نفسه .

وقد سبق أن نوهنا عن رقصة الصنسيبى الممتطى فرسا ، ويبدو من النماذج المصورة أن ظهور الفرس في هذه المناسبة لم يكن ليؤدى انفارس حركات فى الفروسية والتسابق ، كما فى الاعيب الكرة والصولجان وغير ذلك من الاعيب الفروسية ، وانما يبدو أن الفرس استخدم فى هذه المناسبة للطواف بالفارس فقط . وعلى كل فمن بين الاعيب الفروسية الشعبية حتى اليوم رقصة الخيل التى برع فيها كثير من الأعراب وأهل الريف ، فقد دربوا الخيل على أداء حركات راقصة على أنغام الموسيقى من طبل وزمر ونلاحظ أن الحصان فى هذه الرقصة لا يكاد يتحرك الا فى نطاق ضيق .

وقد نوهنا فى شرحنا السابق برقصة المقلع ، وهي لا تعدو أن تكون ضربا من المبارزة يأخذ شكل الرقص فى نطاق يتسم هو الآخر بالضيق ، وهكذا يبدو أن أساليب الرقص التى تقتضى جريا قسدا توارث ، وليس ذلك لقلّة النفوذ اليونانى الرومانى فى مصر ، بقدر ما كان لاختلاف طابع الذوق الأوروبى عن الذوق الشرقى عامة والمصرى على وجه الخصوص ، مما جعل الراقصين والراقصات ، أرباب مهنتهم، والمصورين والنحاتين يمثلون الذوق الشعبى الذى يتفق ومشاعر الناس ولا سيما جمهورتهم .

الفرق الشعبية القديمة للرقص

ومن الرسوم المنسوجة على القماش القبطي ما يصور
فرقة الراقصين والراقصات مكتملة ، كان الجميع ينتظرون
أدوارهم للقيام بأدائها ، فمتهم الصبية العارين ، ومنهم من
أمسست يدع في يده ، ومنهم من وقف عاريا
وأرسل نطاقا على كتفيه ، ومنهم من أمسست بقوس
في يده ولبس في قدميه موكوبا أو حذاء أحمر اللون أو
أصفر ، كالأحذية الحمراء التي يلبسها البدو في مناطق
مرسى مطروح وقد وقعت راقصات حافيات الأقدام وانسدل
على خصر كل منهن نطاق شفاف أو سروال يصل إلى أقدامهن
وتظهر من خلاله مفاصل أجسامهن التي تكون عارية من الخصر
إلى العلق ، وقد أرسست كل منهن نطاقا شفافا على
كتفها .

وتبين بعض الصور في النسيج القبطي عازفة ارتدت
سراولا وعرت عن صدرها ، تجلس على مقعد خشبي منخفض
أشبه بمقاعد بعض أرباب الحرف مثل السروجية وصناع
الأحذية . وتعزف هذه المرأة على آلة وترية تشبه بعض
الآلات الفرعونية القديمة ، أو ما يسمى بالفرنسية « لير »

وهي الآلة التي كان شعراء اليونان القدماء يعزفون عليها .
وترى هذه العازفة وقد توجت رأسها بما يشبه القبعة
المدبية أو العمامة .

ثم نلاحظ من جهة أخرى أن الراقصات كن يتركن
شعورهن متساية إلى الخلف في شكل جدائل ، ولعل هذا
التقليد استمر بعدئذ حتى العهد المملوكي ، حيث كانت
الراقصات من العوالم يعنن يجعل جدائل شعورهن فردية
في أعدادها ، ومنتهية إلى أسفل بحليات أو عملات ذهبية
وقد صفت شعور الراقصات في غالبيتها وفقا لهذه الصور
المنسوجة على شكل جدائل ، ونراها في أمثلة أخرى على
شكل ضفائر جمعت على جانبي الوجه في شكل لولبي أو
حلزوني يشبه القرون . وقد تكون لهذه الطريقة في
تصفيف الشعر صلة بتمثيل العبادة الفرعونية هاتور أو
حاتور .

أما الصبية الراقصون فإنهم كانوا يرسلون شعورهم
فتصل في استطالتها إلى أكتافهم أو تتجاوزها ، وقد
ربطوا رموسهم أحيانا برباط رفيع يحيط بالرأس فسوق
الجهة وهم بشعورهم المرسلة الطويلة المدلاة على أكتافهم
يشبهون « كوديات الزار » ، وهم جماعة من الراقصين
يطيلون شعورهم على النحو الذي تقدم بالنسبة للراقصين
في الأقمشة القبطية ، ولكن يختلفون عنهم في أنهم ليسوا
عرايا بل يرتدون جلابيب فضفاضة تنحسر عند الخصر

بنطاق ، ومنهم من يدق على الدف في أثناء رقصات الزار .

والذي نود التنبيه إليه في صسور تجمعات فرق « وجوقات » الراقصين والراقصات المصورة على الأقمشة القبطية هو أن هذه الفرق كانت على ما يبدو تجلس بجميع أفرادها أمام المتفرجين ، على النحر الذي ما زال قائما حتى اليوم في فرق الراقصات . وكانت الفرق القديمة تضم بالإضافة إلى الراقصين والراقصات والموسيقيين جماعة من البهلوانات ، وربما الحواة وأرباب حيل اللهو المختلفة فما يكاد الواحد منهم أن يقوم بدوره حتى يرتد جالسا مع بقية أفراد الفرقة ، في حين يتقدم زميل أو زميلة لتقوم بدورها في الرقص والغناء ، ثم يلاحقها غيرها ، وهكذا دون أن يتواري أفراد الفريق عن أنظار الجمهور طوال الحفل كالعادة الدارجة في المسرح الأوربي الذي تتأكد فيه فكرة الفواصل والمستأثر .

وقد صورت بعض الكتب الأجنبية التي نشرت في منتصف القرن الماضي جماعات من المداحين ، وجماعة من الحواة ، وجماعة من الراقصين . وقد بدا أن كل جماعة من هذه الجماعات المختصة بإحياء الموالد والأفراح كانت تتكون هي الأخرى من أفراد تضم رجالا وصبية ونساء وطبالين وزمارين وغيرهم مما له صلة بتقليد فرق الرقص في الأزمنة القبطية .

رقصة الفوط

وقد نشرت الكاتبة الفرنسية التي أطلقت على نفسها
اسما مستعاراً هو « نية سليمة » (١) ، نشرت في مطالع
القرن الماضي كتابها عن الحريم المصرى ، وصفت فيه طقوس
الزوار السودانيين الذى شهدته وقتذاك . وقد لاحظت فى
جملة المناسبات التى حضرتها أن طقوس هذا التقليد تقتضى
التخضب بدماء الفدية ، وأن الكودية من النساء ترتدى
فى بعض مواقعها معطفاً أو عباءة تسدلها على اكتافها ،
وتكون من الحرير الأبيض المقلم بخطوط صفراء ، ويعتبر
هذا الرداء من الأكسية الهامة ذات الطابع السحرى فيما
تقوم به من رقصات . وهناك مواقف ترتدى فيها كودية
أخرى ما يشبه الفوط التى تنحسر عند خصرها وتسدل
من الأمام . وتكون هذه الفوط من الحرير الأحمر المقلم
بأقلام صفراء .

وقد تكون هناك صلة بين ما وصفته السكاتبة
الفرنسية فى بداية القرن الماضى عن طقوس الزار وثيابه

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris).

وما نراه مصورا على بعض الأقمشة القبطية القديمة المثلثة
لأنواع الرقصات ، فمن بين رسوم الرقصات المنسوجة
على الثوب الواحد التي تمثلن شبه عاريات ، وتمثل
الصبية يرقصون عراة أيضا ، نرى راقصة تباين سائر
الراقصات ، بأن وثقت على خصرها رباط « فوطة » تسدل
الى أسفل مع اتساعها تدريجيا ، حتى تظن في بادئ الأمر
أنها « جونيلة (١) » حديثة أو نوع من الشباب والستور
يباين في احتشامه ووقاره بقية أفراد الفرقة الراقصة المثلثة
على الثوب . وأحيانا نرى الفوطة مسدلة على رجلى الراقصة ،
وقد بدت فيها نقط لعلها حليات أو آثار الخضاب . وليس
التخضب في الرقص مقصورا على دماء الفدية ، كما في حالات
الزار ، وإنما قد يكون بالصبغات المختلفة أو بالحناء .

(١) Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris)

رقصة النطاق والمعطف

وهناك من الشخصيات الراقصة في الأقمشة القبطية ما يمثل راقصة وقد عرت جسدها ، فلا يسترها سوى نطاق رقيق ضرب حول خصرها ، وانسدلت منه دلالة صغيرة من الأمام على شكل حجاب . وبينما نراها تمسك ذراعيها وتثنى مرفقيها ، وترسسل مساعديها إلى أعلى ، بإسطة يديها ، مفرجة أصابعها ، نراها قد استشرت من الخلف بمعطف ينسدل حتى الركبتين . ويرتكز الجزء العلوي من المعطف على الكتفين ، أما أطرافه فتبدو موقفة بكل معصم كأنها أجنحة الطائر . ويبدو المعطف في بعض الحالات أزرق مقلما بأحمر تتخلله بقع بيضاء تحاكي ريش الطير .

وقد تكون هناك صلة بين هذا المعطف وما وصفته الكاتبة « نية سليمة (١) » في كتابها ، ومهما يكن من أمر فقد شاع في العديد من صور الغوازي والمواالم اللائي

(١) انظر شكل ٧٧ .

صورن في القرن الماضي ، وسجلت صورهن في المؤلفات الأجنبية ، أن من بين رقصاتهن ما تقتضي اسدال ما يشبه المعطف المنسوج من قماش شفاف على أكتافهن وإرسال أذرعهن إلى الأمام ، مع ثني السواعد إلى أعلى ، وبسط الأيدي وتفريج الأنامل ، ومع أن الراقصات في القرن الماضي كن في عمومهن كاسسيات بقطاين وسراويل وصدارية ، إلا أن هذا النحر من رقصاتهن كان يحاكي الرقصات القبطية القديمة ، لا سيما رقصة المعطف .

وإذا كانت أوجه التشابه قد بدت لنا بين معطف الراقصة القبطية ومعطف الراقصات المملوكيات ، فهناك أوجه تشابه أخرى وقرائن تربط بين النطاق الرقيق الذي ضربته الراقصة القبطية حول خصرها على النحر الذي شرحناه ، ومجموعة من النطاقات الشعبية النوبية كالنماذج التي نشرها الكاتب الفرنسي « جومار (١) » في كتابه الذي نشر سنة ١٨٢٣ ، عن رحلاته في مراو والنوبة ، وحيث ظهرت فيه دلائل وخصائل من الصوف الملون وقد جدد النطاق بذيوط ملونة اتخذت زخارف تشبه شكل الإله بس .

كذلك نرى أنواعا من النطاقات السودانية قد صورها الباحث « وينرايت (٢) » في دراسة نشرها في دورية

(١) Jomard, E.F., Recueil d'observ. et de mémoires sur

l'Egypte, T. VI, Courrier de l'Egypte.

(٢) Wainwright, G.A., Ancient Survivals in Modern Afri-

ca (Bull. S.R.G.E.T. (No. 114 y. 1919)

الجمعية الجغرافية في مصر ، بين فيها أوجه التشابه بين
النطاق القبطي والمملوكي والنطاق السوداني المصنوع من
الخرز والمحلى بدلايات من القواقع وأحجية مثلثة وأخرى
مربعة الشكل .

ونشاهد في إحدى الصور التي نشرها المؤلف
« بوشير » عن مصر سنة ١٩١٣ جماعة من البشريات
وقد تحليلن أيضا بأحجية مثلثة ومربعة الشكل ، هذا عدا
ما نشره « كليمر » في دراسته عن ألوشم عند الفراعنة ،
وفي الفنون الشعبية الحالية ، حيث أورد مجموعة من الصور
تدلت فيها الأحجية من نطاق الراقصات الأفريقيات ، كذلك
النطاق الذي جرت العادة بصنعه من الخرز الملون والجلد .
وأحيانا يستبدل بنطاق الزار المصنوع من دلايات جلدية
ينتهي بحوافر الماعز ، النطاق المصنوع من الخرز الأزرق
والمنتهى بأحجية ، والذي يستخدم أيضا في الرقص .

وقد تكون حوافر الماعز بأشكالها المثلثة قريبة الشبه
بالأحجية الجلدية ذات المظهر نفسه ، مما جعل الكودية على
استخدامها . وقد يكون لاستخدام الحوافر صلة بالفدييات
المنحورة في الزار . وعلى كل فما من شك في أن أوجه
التشابه تتضح بين الفنون الشعبية الحالية في نواحي
الرقص والرقصات القبطية القديمة ، كلما أمعنا النظر في
تفاصيل هذا الفن الأخير .

ومن النقوش القبطية على القماش ما يصور لنا جماعة
من الراقصين والراقصات ، في أيديهم بعض آلات موسيقية ،

فمن الرقصات المرتديات الفوط من تصدح وتضرب على طاسات نحاسية ، (١) ومنهن من أمسكت في كل يد من يديها زوجا من الآلات المصفقة الخشبية الشبيهة بالأيدي المصفقة الفرعونية (٢) التي كانت تستخدم قبل ذلك في بعض الرقصات بداخل المعابد . وكانت الأيدي المصفقة تصنع في أيام المصريين القدامى من الحجارة أو السن .

وفي نماذج الرقص القبطي ما يصور رقصات بالصنوج ، وأخرى تدق على أجراس أو مثلثات معدنية وكالات الطرب التي لها صلة بطرد الأرواح الشريرة والشياطين ، وكذلك استمر استخدامها بعد العهد القبطية في حفلات الزار .

ثم إن الأوجه المتفرقة التي عرضناها مؤخرا عن بعض الرقصات القبطية تكشف برغم عدم إيضاح كافة خطاها عن طقوس لم تكن للفرح والطرب بقدر ما كانت ذات صبغة سرية تتأكد لا في الحركات القليلة التي تتبين في أمثلتها المتفرقة ، بل أيضا في نوع الآلات الموسيقية التي انتقيت لهذه الرقصات .

والرقصات القبطية في جملتها تجمع أوجها متناقضة ، فهي تتأرجح تارة لاثارة جوانب شهوانية مسرفة في

(١) انظر شكل ٧٨ .

(٢) انظر شكل ٧٩ .

إباحيتها ، ثم لا تلبث أن تتحول الى ما يشبه الرقصات
الجنائزية وحركات الندابات أو النائجات ، ويختلف هذا
الوجه ليجمع صفات ناحية ثالثة وهي الناحية السحرية
التي تتلوى فيها الأجساد وتتشنج في حركات متلاحقة
وسريعة على دقات الطبول أو الدفوف أو الصنوج . ثم
تنقلب من جديد متقبضة وجهها رابعا ، فيه الحيل والحواة
والبهلوانات مما قد يرى في الموالد والأعياد منذ أقدم
العهود .

ووسط هذا التناقض المتتابع والمتعاقب يبدو أن
الهدف من وراء تقديم هذا العرض المصور لم يكن بدافع إحاطة
كفن الميت براقصات وراقصين يشتهي الميت مشيهاهدتهم
في حياته الآخرة لاثارة مشاعره بجمال هذا الفن النادر ،
بقدر ما كانت تمثل حلقات متكاملة لطقوس شعبية قديمة
لم يتسن التخلص منها حتى في الأزمنة والعهود القبطية ،
فلازمت طقوس الموت ، أو على الأقل لازمت الموتى في
أكفانهم . وإن كانت قد جرت العادة على تصويرها على
المنسوجات المعدة للأكفان ، فكذلك كانت تشكل - كما
سبق القول - وتحفر على عظام الحيوان ، كما كانت تصور
حلقاتها في مجسمات ثالث هو الأنيقة الفخارية أو اللعب
الفخارية التي كانت ولا ريب تستخدم في أغراض سحرية
من جهة كما كانت تستخدم كقرايين للموتى .

الرقصات المصورة على التماثيل الفخارية

وهذا التقليد الشعبي ما زال قائما في كثير من البلاد كاليهند مثلا ، حيث توضع عرائس فخارية عنسد هياكل وأضرحة تقام لآلهة الحقول أو بعض الأرواح ذات الأثر النافع للمزارعين وكانت تصنع في ريف الوجه القبلي الى بداية القرن الحالي عرائس من الفخار على هيئة آلهة الانصباب ، وهي على هيئة امرأة عارية أرسلت شعرها في جذائل تنسدل على أكتافها ، وقد صنعت على مثال العرائس الفخارية التي كانت تصنع في عهد ما قبل الأسرات بمصر .

كذلك كانت تصنع في الريف بالصعيد ، في الأعياد ومواسم زيارة مقابر الموتى عرائس على شكل فارس ممثط جواده (١) ، وقد بسط ذراعيه جانبا . والفارس والفارس مدهونان بلون جيري أبيض ملطخ بأقلام ذات لون أحمر ، كأنه نوع من الحضاب يذكرنا بالتخضب بدماء الفسدية في طقوار الزار .

وهناك نماذج لنفس هذا النوع من تماثيل الفرسان

(١) انظر شكل ٦٠

قد جمعها الأثرى « ويترايت » (١) في متحف الجمعية
الجغرافية بالقاهرة ، يرجع تاريخها الى ما يزيد على مائة
عام .

وان كانت بعض الآراء قد اتجهت الى أن الفارس المملوك
بالدماء هو مارجرجس قائما نرى له صلة أوثق بأمير النبروز
الذى كان يسكب على نفسه الحمر الأحمر ، ويبلل فرسه
به ، في مناسبة فيضان النيل ، تنويها عن حمرة النيل
التي طالما نسبت الى حمرة دماء القديات .

ويبدو أن الصلة لا تزال قائمة بين هذه التماثيل
الشعبية التي تصنع بالوجه القبلي حتى اليوم ، والصور
التي مثلت على الأقمشة القبطية للصبي المتطية جيادا، فضلا
على أن العروس الفخارية التي تصنع حتى اليوم بالصعيد
ليست الا راقصة ، أو تيمة لالهة الإخصاب ، التي كانت
هي الأخرى ترقص ، وتراها في هذه التماثيل الصغيرة
تضم قدميها على نحو العديد من الرقصات القبطية المصورة
على القماش .

ويصنع أهل الصعيد أيضا مجموعة من التماثيل
الصغيرة على هيئة جمل . وبالتحفت الشعبي الملحق بالجمعية
الجغرافية نماذج قديمة لهذه الأنواع من التماثيل طليت بطلاء
جيرى أبيض ، ثم لطخت بأسوة بالفارس الذي تقدم ذكره .

G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull.
S.R.G., t. 9, 1919).

(١)

بلون أحمر ، على نحو خضساب الجمال والخراف المسسوفة
الى المذبح ، في أشكال زخرفية متعددة ، قد يكون لها
صلة برقصات كانت تؤدي أمام تلك الذبائح ، وهي تساق
الى الهياكل والمعابد كالذبائح الفرعونية من ثيران وأبقار ،
مما كان يزين ويخضب ويذف في موكب حاشد يطوف
بالمعابد الفرعونية والهياكل الدينية القائمة في الجهينة
التي يحتفل فيها بنحرها .

وان كانت الذبائح التي تساق الى المذبح - سواء
في القاهرة أو في الريف - لا ترف ، ولا يتقدمها الراقصون
والراقصات ، وإنما يقتصر على خضابها فقط ، وان كانت
أمثلة الذبائح المخضبة لا تتضح في الأقبشة القبطية بصحبة
الراقصين والراقصات ، فمن المرجح أن تكون من بين الطقوس
الشعبية التي كانت دارجة ، ولا نقول منذ الأزمنة القبطية
وإنما منذ الأزمنة الفرعونية حتى اليوم ، حيث ظلت مرتبطة
ببعض رقصات لتكشفها بجلاء في طقوس الزار التي تقتضي
أن ترقص الكوديات وصاحبة الزار أمام الفسدية قبل
نحرها .

وكما كان الوشم من سمات الراقصات في الأزمنة
الفرعونية القديمة ، ويبدو أن التخضيب كان أيضاً من سمات
صواحب هذه الحرف ، فنراه عند الفجر والفوازي وقارئات
الطالع ، إذ ترى الخضاب بالحناء شائعاً بينهم حتى اليوم . وما
من شك في أنهم كن من بين العاملات بمهنة الرقص فيما
مضى .

ومن التماثيل الفخارية التي راج صنعها بين القرنين :
الثاني قبل الميلاد والثاني بعد الميلاد ما يمثل المعبودة
أفروديت الهة الحب عند اليونان ، وكانت تصب تماثيلها
الفخارية بمنطقة الفيوم في أحجام العرائس الفخارية لأسبوع
المواليد وتظهر أفروديت في عرائس الفيوم المصنوعة من الفخار
على هيئة امرأة عارية ، قد صفت شعرها بحيث يتجمع
جدائل ويكون قوسا يعلو الرأس . وكانت ترشق في الشعر
بعض الأزهار والنباتات كالصبار وغيره ، مما يكسب الرأس
وجدائل الشعر شكل الآلهة .

وكانت تصنع بمنطقة الفيوم أيضا عرائس فخارية
أكثر شعبية من الأولى كانت تتسم بالطابع اليوناني في الفن ،
في حين تبدو العرائس الثانية في شكل مبسط لامرأة
واقفة قد توج رأسها بهالة (١) وكانت التماثيل المصنوعة
في الفيوم تطل بطلاء أبيض تضاف إليه بعض الألوان الأخرى
لتزيد من تفاصيل أفروديت وتقاطيع وجهها والزهور
التي تجعل على جدائل شعرها . أما التماثيل الأخرى الشعبية
الطابع فكانت تطل بلون أبيض يخضب بألوان حمراء
وغيرها ، على نحو تماثيل أمير النبروز التي ما زالت تصنع
في الصعيد حتى اليوم .

وشكل العروس المتوجة بهالة قد انتقل بعد ذلك إلى
عرائس المولد ، فبلدت متوجة بهالة من الورق المزركش

(١) انظر شكل ٨٠ .

والملون بألوان متباينة . وإن كانت عروس الخلوى تكتسى بأردية محتشمة فإن زخارف الخلوى الملونة بألوان صفراء وحمراء والمثبتة على الخلوى بطريقة القراطيس قد استبدلت بالخصاب الأحمر والأصفر مما كانت تخضب به العرائس الفخارية قبل ذلك .

وتظهر آثار الخصاب أيضا في عرائس السبع المصنوعة من الفخار المظلي بدهانات زيتية حمراء وخضراء وببيضاء ، تزخرف عليها وحدات نباتية أو هندسية مجردة بدهانات ذهبية اللون .

وهناك ما يحمل على الاعتقاد بأن هذه العرائس في مجموعها تمثل شخصية راقصات وراقصين ، فمناسبات السبع من الحوادث التي تتخللها طقوس أشبه بالطقوس السحرية القديمة التي ترقص فيها الراقصات . وقد يستخدم فيها الخصاب للذلالة على الفرح ، كتقليد التخضب عند الأفراح وعند حفلات الحتان . ولعل أشكال الهالات التي تتوج بها رؤوس عرائس الخلوى والعرائس الفخارية القديمة كانت من بين التراكيب التي كانت الراقصات فيما مضى يتوجن بها رؤوسهن لأحياء موالد يتحتم فيها التتويج بمثل هذه التيجان أو القبعات أو أغطية الرقص مما كان يقرن ببعض العقائد ذات الطابع السحري ، غير أن أمثلة هذه الرقصات والقبعات ، تفتقر إلى أوصاف الرقصات التي كانت تقام في الأزمنة السابقة ، ثم تلاشت حتى لم يعد لها أي أثر سوى هالات عرائس الخلوى .

رقصة القلة

نرى عرائس السبع تحمل على رأسها « بلاصا » ،
وتزين الجزء الأدنى من ثوبها بشمساعات تدور حول
الأرداف ، هذا عدا تجميل كافة تماثيل عرائس السبع
بقلائد ضخمة تتدلى من حول أعناقهن حتى صدورهن . وغنى
عن القول أن تقاليد السبع تقتضى تجميل العرائس الفخارية
التي من هذا النوع بالحلى من الأقراط والقلائد والحواتم
الذهبية ، مما يعتبر من ضمن تقاليد وطقوس تقديم
القرايين من المصاغ لقريئة المولودة على سبيل الفدية .

وهناك نماذج مصورة لبعض الرقصات الشعبية
القديمة التي كانت قائمة في مصر حتى منتصف القرن
الماضى ، منها رقصة القلة ، تقوم فيها الراقصة بوضع
قلة مبتلثة (١) بالماء على رأسها ، وتؤدي حركات بارعة
فى الرقص دون أن يسيل الماء أو تسقط القلة على الأرض .

(١) انظر شكل ٨١ .

ومثل هذه الرقصات يقربن ذهن الباحث للرباط الذي قد يكون قائما بينها وبين العروس الفخارية المثبتة بلاصسا على رأسها ، مما يرجح أنها كانت راقصة تؤدي رقصات كرقصة القلة أو البلاص في مثل هذه الاحتفالات والمناسبات وإن كانت هذه الرقصة قد اختفت اليوم ، فلا شك في أنها كانت منتشرة في فترة ماضية .

رقصة الشمعدان

أما عن تقليد الشموع التي كانت تثبت وتضياء على مدار ثوب العروس الفخارية ، فيبدو أن هذا التقليد كان الأصل في رقصات قديمة لم يعد لها أثر اليوم ، هي رقصة الشمعدان ، ولعل الراقصات فيما مضى لم يكن يضعن الشمعدان على رؤوسهن للرقص والطواف به ، بقدر ما كن يقلدن الشمعدان نفسه بتثبيت الشموع على مدار أثوابهن ، كالقناديل أو الثريات النحاسية العربية القديمة المصنوعة من النحاس على هيئة هودج أو صندوق مستطيل الشكل مغلق الجوانب ، تمتد القناديل وأذرعها من أسفل .

وتختلف الثريا العربية عن الثريا الأوروبية في كون الثانية تشبه التاج ، فتضاء من أجزائها العليا في حين أن الثريا العربية غالباً ما تضاء على مدارها السفلى . وكثيراً ما تثبت القناديل بداخلها ، حيث تكون جدرانها الجانبية مصنوعة من نحاس كثير الشقوق كالشربيات ، حتى تنفذ أضواء المسارج أو القناديل المضاءة من الداخل فتضيء خارج جدرانها .

ومما يقرب الى أذهاننا أشكال الأتواب المضاعة على هذا النحو في غير مجالات الثريات والقناديل العربية ، تلك الهياكل الحديدية التي كان يطوف بها الباعة الجائلون فيما مضى ، في مواسم عاشوراء ، حيث كانوا يضيئون تلك الهياكل الحديدية ويغلفونها بأقمشة بيضاء يتفقد الضوء من خلالها الى الخارج ، وتقوم مقام المكبة التي يحمل فيها البائع صحنون العاشوراء .

وتقرأ في الكتابات العربية القديمة عن تقاليد حملت نساء العرب على وضع « وسائل » تحت ثيابهن لكي تعظم الواحدة منهن عجيزتها . وكان يطلق على هذه الوسائل اسم « العظام » وفقا لما ورد في كتاب قاسم أمين « تحرير المرأة » ونجد في الصور التي سجلها الرحالة الأجانب على امتداد الساحل الأفريقي بين ليبيا ومراكش رقصات لبعض التسمية المغربية اللاتي من أصل زنيجي وقد ظهر في هذه الصور التي سجلت حوالي منتصف القرن الماضي أن الراقصات اعتمدن على العظام ، لتقوية وتعظيم أردافهن الى حدود تتجاوز النسب الطبيعية لأجسام النسوة ، أيا كانت مواطنهم وقد استمر هذا التقليد على ما يبدو حتى أيامنا هذه في بعض رقصات الأعرابيات من أهل مطروح أو المسسلوم والصحرَاء الغربية على وجه العموم ، حيث لجأن الى تضخيم أردافهن بوسائل تيسر لهن - ولا سيما الراقصات في رقصة الحجالة مثلا - المغالة في تضخيم الأرداف، كي تظهر الراقصة

منهن براعتها في هز أردافها المصطنعة اهتزازات سريعة متلاحقة .

ويبدو أن فكرة ارتداء الراقصات في مصر أثوابا مزودة بوسائد أو بهياكل معدنية تيسر تثبيت حالات معدنية للشموع على مدار الثوب يتسنى معها اضاءة الشموع حول ثوب الراقصة أو العالمة ، وقيامها بحركات تعتمد على اهتزاز الأرداف ، والشموع مضاءة دون أن تمتد ألسنة اللهب فتحرق العروس وثوبها لبعث الأرداف ، بفضل تلك العظامات عن أجساد الراقصات - يبدو أن هذا كله يستند إلى أصول وإحياسة كانت فيها الراقصات - بالإضافة إلى اضاءتهن الشموع على أثوابهن - كن يضعن على رءوسهن قلة أو بلاصا ، به ماء أو ديك أو دجاجة (١) ، ويرقصن دون أن تقع القلة ، أو ينكسر البلاص ، أو يطير الديك من على رأس الراقصة طوال أدائها هذه الرقصات الجريئة التي لم يعد لها أي أثر اليوم سوى العرائس الفخارية .

ويظهر أن العظام والشموع المضيئة قد اختفت في رقصات القلة خلال القرن التاسع عشر ، وفقا لما ورد في الرسوم المنشورة في المؤلفات الأجنبية والتي سسبق أن نوهنا عنها .

وإذا كنا نتحدث عن الرقصات التي يمكن أن نستنبطها من العرائس الفخارية التي تصنع لمناسبات تقتضي رقصات

(١) انظر شكل ٨٢ .

كانت فيما مضى تعتمد على رقصة القلة ، أو رقصة الشمرع
أو الشمدان ، ورقصة الديك ، وما إلى ذلك ، فقد نكتشف
أيضا - ونحن في هذا السبيل - رقصة أخرى نوهت عنها
أمثلة العرائس الفخارية التي تشكل على هيئة راقصين أو
بهلوانات يؤدون ببراعة بعض الحركات الحاذقة في حفظ
توازن بعض الأنيسة التي يرسسونها على أكتافهم أو على
أذرعهم أو رؤوسهم * ومن بين هذه الرقصات رقصة السقاء
التي تبين انسانا يرتدى طرطورا على رأسه كطرطور الحواة
والبهلوانات (١) ، ويمسك تحت إبطه بإبريق ، وقد وضع
في الوقت نفسه قلة على كتفه ، وأمسك بالصنوج في يده
وثبت على كتفه الأخرى اناء من أنيسة الماء ، مما يكشف
- لا ريب - عن هذه الألاعيب الحاذقة التي كان هؤلاء الحواة
وأرباب الحيل يؤدونها فيما مضى .

ونرى اليوم بعض باعة العرقسوس يبرع في غسيل
الأكواب وتفريغ العرقسوس في وقت واحد ، فبينما تؤدي
أحدى يديه حركة كغسل الاناء تقوم الأخرى بأداء عمل آخر
في مهارة ملحوظة وربما كان الأمر فيما مضى يزود بحركات
يؤديها السقاء أو بائع العرقسوس بساقيه .

(١) انظر شكل ٨٣ .

رقصة الطواقى أو الطراطير

ولو تركنا بائع العرقسوس أو السقا جانبا ، لوجدنا أن بعض الشخصيات الشعبية الراقصة ، مثل المهرج والأدبائى والبهلوان ، كانوا يضعون على رؤوسهم طراطير كالتى نراها مصورة فى تماثيل السقاين وبائعى العرقسوس ، تلك التماثيل الشعبية المصنوعة من الفخار ، والتى تصورها جميعا وقد وضعوا طراطير أو طواق مخروطية الشكل على رؤوسهم (١) .

وهذا التقليد الشعبى فى التماثيل الفخارية ليس وليد هذه الأيام ، إذ نرى فى بعض بقايا من تماثيل فخارية قديمة ، وجدت بين شقق الفسطاط رءوسا لتماثيل السقاين القدامى ، صوروا على النحو نفسه الذى نراه اليوم (٢) : بلحية وبطراطير أو طواق مخروطية الشكل مما يحمل على الاعتقاد بأنه كانت لأرباب حرف الأدبائية

(١) انظر شكل ٨٤ .

(٢) انظر شكل ٨٥ .

والحواة والمهرجين شعارات كالطواقى أو الطرايطر يستعينون
بها فى تأدية بعض رقصاتهم وحركاتهم البهلوانية كالطرايطر
التي لها أزرار طويلة يطوحها الراقص ، ويجعلها تدور حول
رأسه كالطاحونة أو الرحى .

ونفوه كذلك فى هذه المناسبة بالطواقى التي يستعين
بها الحواة فى إخفاء بعض الأشياء تحتها ، ثم اظهارها ثانية
كذلك تشير الى الطواقى السحرية التي كانت تستخدم
فيما مضى ، والتي كانت بعض العقائد الشعبية تتخذها
وسيلة لشفاء المرضى من بعض ما يصيبهم من أمراض ، وقد
وجد بين أنقاض الفسطاط بالقاهرة مثل هذه الطواقى التي
صنعت من القماش ، وبطنت من الخارج بشرائح من التعاويذ
المنسوخة على ورق وقد حيك هذه الشرائح على القماش
على طريقة حياكة الخيام والفساطيط .

وقد تكون للطرايطر التي كان يرتديها شخصيات
«أبو الريش» وأمير النيروز في العهود القبطية أصول سحرية
مماثلة لتلك التي تستخدم فيها الطواقى السحرية التي
وجدت بالفسطاط ، والتي تعتبر طواقى السحرة والرغاية
والحواة مشتقات منها ، وكان يتحتم على أصحابها على حسب
ما يبدو القيام برقصات معينة قبل استعمالها واستخدامها
فى أغراضها السحرية المختلفة .

وجدير بالذكر أن طائفة كبيرة من التماثيل الفخارية
الصنع التي عثر عليها بمنطقة «أبو مينا» بقرب الاسكندرية

على طريق مطروح ، والتي ترجع الى العهد القبطي ، تصور عرائس على هيئة فرسان على دحوسها طراوير ، ومنهسا شخصا واقفة مرتدية أيضا النوع نفسه من الطراوير مما يجعلها ذات صلة بأمر النيروز الذي سبقت الإشارة اليه ، أو غيره من الشخصيات التي كان لها طابع ديني يقترب أحيانا برقصات وطقوس تجمع بين صفتي المرح والرهبنة الدينية ، كرقصات الدراويش التي كانت تعتمد على طابع الوقار والرهبنة فقط ، ويرتدى فيها الدراويش طراوير طويلة من اللباد ، ويدورون في حلقات يتأرجحون إلى الأمام والحلف ويدورون أحيانا كاللولب .

وكما أن الطقوس السحرية والرقصات التي يقوم بها البهلوانات والحواة والرفاعية وغيرهم تتحقق - وفقا لبعض العقائد الشعبية - بفضل طراويرهم وطواقيههم - فكذلك يبدو أن الساحرات القدامى كن يستعن بقللهن وبلاليصهن وأزيارهن للرقص والوصول إلى مأربهن في مجالات السحر والعلاج أو إبعاد الأرواح الشريرة ، كما نكاد نقرأ في أسطورة من أساطيرنا الشعبية مثل سيف بن ذي يزن أو غيرها ، حتى نثر على إشارات تفيد استعانة الساحرات بأزيارهن المسحورة ، فتمتطي الزير وتطير به ، أو تنقض بواسطته على الأعداء ، وغير ذلك من أعاجيب تضاف على فكرة رقصة القلة صفة وصيغة جديدة تقليدية غير ماقد يظن من أنها مقصورة على محض تسلية الناس وقرعهم في رؤية أنواع من صنوف الحيل المصحوبة برقصات بارعة وفاتنة .

وهناك طائفة من التماثيل الشعبية الفخارية الصنع تبدو متممة - إذا صنع افتراضنا - لرقصات الشمعدان والقلعة ، ثم رقصات السقاء وبائع العرقسوس ، وهي تماثيل تصنع على هيئة شمعدانات متخذة أشكال الكباش أو الغزلان وهناك قرائن لمثل هذه التماثيل في الفنون الشعبية الإيرانية اليوم ، حيث تصنع كباش صسغيرة قد ثبتت على ظهورها شمعدانات ، ومنها ما ثبت على ظهورها مراحل أو مباحر لأحراق البخور .

ويبدو أن من التقاليد الدينية القديمة ما كان ينص على أن تزف الذبائح الموهوبة إلى آلهة المعابد ، وتزين أجسامها بالزهور ، أو تخطب بالأصباغ والألوان . ومن المحتمل أن بعض الطقوس القديمة كانت تحتسم إبقاء الشموع على ظهور هذه الذبائح ، وتثبيت الشمع على قواعد أو شمعدانات توثق على ظهور هذه الحيوانات كالبراذع فإذا طاف بأحياء المدينة قبل ذبحها تظل شموعها متقدة ، أو يحورها مرسلا لتعظيم بركاتهما .

ومثل هذه الصور المماثلة زفة الذبائح نراها في معبد مدينة هابو بالأقصر وغيره من المعابد الفرعونية . وقصد تكون - كما أشرنا - على صلة وثيقة بذبائح الزار التي ترقص أمامها الكوردية شاهرة نسكيتها هي وصاحبة الزار ، فكانت الصور التي تمثل الزار تبين رقصة السكين أو الخنجر ، وهي على حد هذا الاحتمال مقرونة برقصة الكباش المزينة أو الكباش المثبتة على ظهورها شمعدانات موقدة .

وبأحد المراجع الأجنبية التي نشرت في منتصف القرن الماضي صورة لأحدى الرقصات البدويات من أعراب الصحراء الكبرى ، نرى فيها راقصتين مرتديتين السستور والبراقع والطرح (١) ، وقد شهرت كل منهما خنجرًا بيدها اليسرى ، وحجّلت وهي ترقص ، في حين يصفق الضيف من الأعراب ، ويعقب أحد الرجال الراقصين حاجلاً هو الآخر ، ومشعرا عن ساقيه .

وقد صورت رقصة الخناجر هذه على العديد من تخوت الوشم التي تصور فيما تصوره أنواعا من الرقصات الشعبية كانت منتشرة في مصر حتى مطلع القرن الحالي .

وإن كانت هذه الرقصات ، كرقصة الخناجر مثلا ، لم يعد لها أي أثر اليوم ، فقد استمرت صورها تدق على صدور وسواعد الشعبين حتى اليوم ، كما استمرت صورها قائمة في تخوت الوشم المنتشرة في الريف ، وفي الأسواق الشعبية ، وفيها - بالإضافة إلى رقصة الخناجر - صور لرقصات بهلوانية تستخدم فيها المقاعد للشقيلة عليها ، وأداء بعض الحركات الغريبة على ظهورها .

وقد نشر الباحث «كيما» وكذلك الدارس «الدكتور كليوني» ، دراسة ضافية لصور الوشم ، وحصر الأشكاله ضمن مجموعة وافية من الرقصات الشعبية الدارجة .

ولو عدنا إلى رقصة الخناجر في غير مجالات تخوت الوشم وصورها لوجدنا صورة بأحد المراجع الأجنبية نشر

(١) انظر شكل ٨٦ .

خلال القرن الماضي تبين راقصة ترقص بسيفين بداخل سلسل
قصر من قصور الماليك (١) ، وتكاد في حركاتها تلوح بطعن
السيفين في جسدها . وقد تكون لرقصة السيفين ، أو
رقصة الخناجر ، صلة برقصات الزار وبعض الرقصات
الشعبية التي ما زالت ترقص في الاسكندرية (٢) وغيرها
من بلدان وعواصم الوجه البحرى ، حيث يقوم بها راقصون
بدلا من الراقصات ، يمسكون بالخناجر والمقاطع في كل يد
من أيديهم ويلوحون بها على أجسادهم ، كأنهم على وشك
طعن أنفسهم بأيديهم .

وسيان اقتران مثل هذه الرقصات بالزار والكودية
التي تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح ، أم ببعض الرقصات
التي كانت ترقص في الأزمنة القديمة ، وكانت تقتضى
في طقوسها ذات الطابع الدينى أن يجرح الراقصون
أو الراقصات مواضع من أجسامهم ، ويشرطون وجوههم
أثناء الرقص الدموى الذى كانت تلوث فيه الثياب ، وينطلق
الراقصون والراقصات في جموح وهياج قد ينتهى باصابة
المفرجين بأذى ، الأمر الذى حصل على تحریم مثل هذه
الرقصات التي تنسم بإيذاء الجسم وعذابه عن طريق
اللبط بالسيف أو المقاطع أو ضربها بالسلاسل الحديدية
وما شمسابه ذلك مما يعد في مجموعه من بين الطقوس
والرقصات ذات الطابع السحرى القديم القائم على الفناء .

(١) انظر شكل ٨٧ .

(٢) انظر شكل ٨٨ .

رقصة الطرحة أو الكوفية أو النطاق

تبين بعض التماثيل الفخارية الصغيرة التي تدعى بالتانجرا ، والتي كانت تشتهر بصنعها الاسكندرية في القرن الأول أو الثاني قبل الميلاد ، في الفترة اليونانية الرومانية ، محاكاة لتماثيل يونانية مماثلة كانت تصنع باليونان القديمة في مدينة بهذا الاسم .

وتماثيل التانجرا الاسكندرية الصنع ، كالتي بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية ، تبين نسوة راقصات قد أطحن بأطراف ثيابهن الفضفاضة ، أو أطراف طرجهن أو معاطفهن المتناهية في الرقة ، مما تفصل تقاسيم أبداهن تارة ، وتواريهن تارة أخرى ، في حين تحرك الأذرع وأكمامها الواسعة الشياپ في اقبالها وادبارها (١) .

وهناك مجموعة من النقوش بين الآثار القبطية التي يرجع تاريخها الى القرنين : الثامن أو التاسع الميلادي والتي حُفرت على بعض عظام الحيوان ، تبين راقصات عاريات وقد

(١) انظر أشكال ٨٩ - ٩٠ - ٩١ .

تلفهن بطرح أو شميلان رقيقة يسدلنها تارة على أجسامهن ويرفعنها تارة أخرى ، كاشفات بهذه الطريقة ، وفي كل حركة يؤدينها ، فتنة من مفاتن أبدانهن ، فيبينما يتعري موضع يتستر آخر ، مما يوحى بتوثق الصلة بين هذه الرقصات القبطية وما كان يسبقها بنحو ألف سنة من رقصات يونانية أكثر احتشاما .

ومن الرقصات التي تشابه رقصات الطرح أو رقصات النطاق التي نوهنا عنها ، رقصات أطلق عليها اسم رقصة الشميلان ، وقد صورت على بعض القطع الخزفية التي يرجع تاريخها إلى العهد الفاطمي . وكانت رقصة الشميلان أو النطاق في العهود الفاطمية يؤديها صبية قد ارتدوا سراويل ضيقة تسدل إلى أقدامهم ، وتثبت عند خصورهم بنطاقات وتراهم أيضا بقفاطين قصيرة تصل إلى الركبتين ، وتضييق أذرعها عند المعاصم ، وقد وضع كل راقص على رأسه عمامة صغيرة ملفوفة بأحكام .

ويبدو من الرسوم أن الراقص يمسك بشال يميل إلى الاستطالة يشبه النطاق إلى حد كبير ، واذ يشده على ظهره ممسكا أياه من كل جانب بأحدى يديه ، يرى بقية الشال من موضع اليد حتى نهايته يسدل من كل طرف إلى أسفل ، فتمت ركض الراقص أو قفز تحركا طرفا الشال المنسدلان كالأجنحة ، غير أن الراقص يشد في خطاه الشال أو النطاق بأحدى يديه إلى أسفل ، ويرفع طرفه الآخر بيده الثانية إلى أعلى وهذه الحركة تؤديها الرقصات الشعبية

اليوم فيجذب النطاق الممدود على ظهورهن من عند الخصر
وبأحدى أيديهن ، ويرنحينه باليد الثانية ، مما يجعل النطاق
متارجحا على الظهر . وأحيانا تمسك الراقصات في
حركاتهن بالنطاق المضروب حول خصورهن مع ضم الطرفين
على هيئة ذيل حيوان ، فتتحركه الرابضة منهن حركة دائرية
كمراوح الهواء ، وهي تحرك أردافها كان في الأمر محاكاة
سافرة للذيول بالحيوان ، أو رقصات الذيول التي تكاد تكون
منتشرة بصفة عامة في مختلف أنحاء بلدان العالم ولا سيما
بين الشعوب الأفريقية وسكان أمريكا القدامى وغيرهم ،
كما أنها كانت منتشرة أيضا عند فراعنة مصر وقد كان
أهل الجاه يصورون دائما وقتذاك وقد انسدت على ظهورهم
ذيول حيوانية .

وقد تكون أوجه التشابه التي عرضناها فيما يخص
هذه الرقصات وليدة المصادفة ، ولا يربطها ببعضها أى
رباط ، ولكن يبدو غريبا من جهة أخرى أن تتوالى على مصر
خلال الحضارات المختلفة منذ آلاف السنين حتى اليوم ،
في نواحي الفنون الشعبية ، رقصات متقاربة في حركاتها
توحي بأن الراقص أو الراقصة تلوح تارة بطرف نطاقها
أو شالها المتسدل على هيئة ذيل ، على نحو رقصات
المجتمعات البدائية التي تعيش على الصيد والقنص ، حين
كان الصيادون يزعمون القيام بالصيد أو يرقصون حول
قنصيتهم .

وعلى كل ، فرقصة الذيول التي أشرنا إلى وجودها في

الأزمنة الفرعونية لم تكن الرقصة الوحيدة في العهد
المصرية القديمة التي تحاكي الحيوانات وحركة ذيولها ،
فقد نشر الأثرى « دوتفيل » سنة ١٩٢٢ في دورية المعهد
الفرنسي للدراسات الشرقية عرضا لرقصة النعام التي كانت
تقام أمام القراعنة تعظيما لهم ، والتي كانت الراقصات
يحاكين في اهتزازات أعجازهن وأذرعهن حركات النعام في
السير وفي اهتزاز ذيولها ، مما قد يكون على صلة برقصة
الحجالة أو رقصة الذبول .

قومية الثوب الشعبي

من الأزياء الشائعة في مديرية الشرقية ثوب ترتديه
الأعرابيات يشبه الجلباب الأسود الذي يشيع لبسه في
مختلف أنحاء الريف المصري ، ولكن يختلف عنه في طريقة
تفصيله ، وفي دقة تطريزه ، فالأكمال في هذا النوع من
الثياب متناهية في الطول ، تبدأ ضيقة عند الكتف ثم
تتسع تدريجيا حتى إذا مدت الذراع في محاذاة الكتف فإن
طرف الكم المتدلى يكاد يصل إلى الأرض . . وهكذا تبلغ
فتحة الكم درجة متناهية في السعة والطول .

ويخيل لناظر أن الأعرابيات في ثيابهن هذه ذوات
أجنحة طويلة ، يرفرفن بها في أثناء سيرهن حين يحركن
أذرعهن .

ومما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب أن له
نظائر قديمة ، منها ثوب وجد بالفسطاط (١) ، ويرجع

(١) يطلق في سوريا على هذا النوع من الثياب الحريري اسم
القماز .

تاريخه الى القرن الخامس عشر ، غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعي لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث ، أما الأكمام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسير ادراك الصلة الوثيقة بين الثوبين . ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتاني القديم أنه يناظر أيضا ثوبا ترتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها الى العصر الفاطمي .

ونلاحظ في هذا الرسم (١) أن الجلباب أصبح قميصا قصيرا مشقوقا من الأمام ، يشبه القفطان وأن الكمين يطبقان فيه على الذراعين من الكتف حتى المعصم ، ثم يتدليان من المعصم حتى يكادان يصلان الى الأرض . ويبدو أن الثوب الممثل على الشقفة الفاطمي ظل يستخدم زينا للراقصات حتى القرن التاسع عشر ، ففي عدد كبير من الرسوم التي تمثل مظاهر الحياة المصرية خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، نلاحظ أن منها ما يمثل الراقصات في ثياب تشبه النموذج الفاطمي .

ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع الى مصادر أقدم من هذا المثال الأخير ، لا نجد أمامنا سوى رسوم قبطية نسجت على أقمشة صسوفية يرجع تاريخها الى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادي . فهناك رسوم كثيرة على

(١) انظر شكل ١٠٩ .

هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال أو الطرحة تكسرن بها الراقصة كتفيها (١) ، ثم تلقها على ذراعيها عند العضد ، ويتبدل طرفا الشال من كل ذراع حتى يصل إلى الأرض تقريبا .

وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن نرمز (دلايات) شيلان الراقصات إلى أجنحة ، فكأن الراقصات يُفرغن بأجنحتهن وقد نتكشف المعنى المراد من اتخاذ حركات الراقصات وحدات وحليات زخرفية على الملابس أن الملابس المصورة عليها هذه الموضوعات هي في حقيقة أمرها أكفان للموتى ، ومصاويرها الجبانات القبطية القديمة . وبطبيعة الحال يبدو غريبا على تقاليدنا العصرية أن تمثل مناظر الرقص على كفن الميت ، وذلك لاقتران الرقص حاليا بالسرور ، ولكن هذا التقليد لا يبدو شاذا إذا رجعنا إلى المراسم الجنائزية في الأزمنة الغابرة ، ولا سيما في العصر الفرعوني . حيث كانت الراقصات يرقصن رقصاتهن الجنائزية أمام نعوش الموتى في أثناء تشييعهم . وبالمقابر الفرعونية أمثلة لا حصر لها من تلك الرقصات الجنائزية القديمة ، ولذلك يبدو طبيعيا أن تصور هذه الرقصات الجنائزية على كفن الميت إذا تعذر رسمها على جدران مقبرته لضيقها وصغرها .

وبينما يمتد كفن الميت في الأزمنة الفرعونية إلى وهو المقبرة وطرقاتها ، إذا به يضيق في الأزمنة القبطية فيقتصر على ثوب الميت فحسب .

وعلى الرغم من اقتران الرقص في العهود الإسلامية بالمسرات ومباهج الحياة ، إلا أنه ظل عند الناس مقترنا في اللاشعور بالمصائب والأحزان ، كما كان بعض أنواعه مرتبطا بالموت في الأزمنة القديمة . والدليل على هذا نستوضحه في رأى بعض الكتاب العرب في تفسير الأحلام ، فهذا ابن سيرين يقول في رؤيا الرقص في المنام :

« وأما الرقص فهو هم ومصيبة مقلقة ، والرقص للمريض يدل على طول مرضه ، وقيل رقص الفقير غنى لا يدوم ، وراقص المرأة وقوعها في فضيحة . وأما رقص من هو مملوك فهو يدل على أنه يضرب ، وأما رقص المسجون فدليل الخلاص من السجن وانحلاله من القييد لانحلال بدن الرقاص وخفته ، وأما رقص الصبي فإنه يدل على أن الصبي يكون أصم وأخرس ، ويكون إذا أراد الشيء أشار إليه بيده ، ويكون على هيئة الرقص ، وأما رقص من يسير في البحر فإنه يدل على شدة يقع فيها ، وإن رقص انسان لغيره فإن المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشترك فيها مع الراقص ، ومن رأى كأنه رقص في داخل منزله وحوله أهل بيته وحدهم ليس معهم غريب فإن ذلك خير للناس كلهم بالسواء . »

(من كتاب منتخب الكلام في تفسير الأحلام)

وهذا مؤلف عربي آخر يقول في الموضوع نفسه ،
وهو يكاد يطابق رأى ابن سيرين :

« الرقص في المنام مصيبة ، ومن رقص لغيره فانه
يشساركة في المصيبة ، ومن رقص في منزل وحده فرح
وشبع ؛ لأن الرقص لا يكون الا عن شبع ويطر ، والمريض
اذا رقص كثير قلقه ، ومن جذب الى الرقص فانه نجاة
من شدة وتهمة ، والرقص للطفل لا يحمده ، ويخشى عليه
من الخرس ، لأن الأخرس يشير بيديه ، والطفل اذا رقص
يشير بيده ، والمسجون اذا رأى أنه يرقص فانه يخرج من
السجن ، والرقص على المكان المرتفع خوف ، ومن رأى
أنه يرقص في داخل منزل وحوله أهل بيته وحدهم وليس
معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم ، ومن رأى أن امرأته
أو ابنه أو بعض قرابته يرقص فان ذلك خير ويدل على فرح
وعز كثير ، ورقص المريض يدل على طول مرضه رجلا كان
أو امرأة ، ورقص المرأة يدل على فضيحة كبيرة وسماجة
فعل يعرض لها غنية كانت أو فقيرة ، ورقص من يسير في
البحر في سفينة يدل على شدة يقع فيها ، ورقص الفقير
غنى لا يندوم ، ورقص المملوك يدل على أنه يضرب ،
(رقاص) وهو في المنام صاحب مصيبة اذا رقص لنفسه ،
والرقص وقوع أمر يطير له صاحبه فان رقص لغيره فان
الرقص عنده يصاب بمصيبة يشركه فيها الراقص ،
والرقاص تدل على الدنيا الدنية والراحة للعبان ،
ورقاص القردة تدل رؤيته على مؤدب أهل الشرك وأولادهم .

(من كتاب تعطير الأنام في تعبير المنام ، لعبد الغنى
النايلسى) .

وفي أحد التوابيت الفرعونية بالمتحف المصرى لوحة
تمثل إيزيس (١) مرتدية ثوبا من الريش وهى باسطة
ذراعيها فكأنهما جناحان من الريش يتدلى كل منهما حتى
يكاد أن يصل إلى الأرض .

ويشبه الطرف المدبب الكل جناح ، الطرف المدبب
لكم الثوب الشعبى فى الشرقية . كما أن هناك صلة وثيقة
بين الثوب الريشى الممثل فى هذا الرسم الفرعونى ، وبقايا
ثياب يرجع تاريخها إلى العهد الاسلامى فى مصر ، عليها
نقشة الريش نفسها (٢) .

وتتخذ الزخارف التى نراها شائعة فى غالبية شيلان
القرويات فى الريف المصرى شكل الريش فى تموجه .
وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية
والاسلامية والشعبية إلى حد لا نستبعد معه استمرار
التقاليد القديمة حتى يومنا هذا . ولعل فكرة الثياب
الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة إيزيس التى تتخذ
شكل طائر ، وتجول باحثة عن أشلاء أوزيريس فى مختلف
أرجاء البلاد ، فهى تطير بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء
هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد . . . فإذا مثلت

(١) انظر شكل ٩٣ .

(٢) انظر شكل ٩٤ .

أيزيس المجنحة في تابوت الميت فانصا مثلت لشدة على احتضانها جثمانه ، وبعث الحياة فيه من جديد .

وترمز إيزيس المجنحة وتحليقها - وهي في هيئة طائر على وادي النيل - إلى اتحاد البلاد وجمع شملها ، واتخذت أسطورة إيزيس مظهرا جديدا على مر العصور حتى تسربت إلى القصص الشعبي ، ولا سيما في قصة سيف اليزن ، إذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة وتوحيد كلمتها ، فمع أن منشأه اليمن فهو يعيش في مصر ، واسم إحدى زوجاته جيزة ، ثم يتزوج من الكمرون فينضم تحت لوائه أقطابها ، ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلا يسميه مصر . ولكن لا تلبث هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب إلى موطنها الأصلي مصطحية معها طفلها مصر .

ويقوم البطل بعدئذ بمغامرات طويلة ، ونضال مرير ، لاسترداد زوجته وابنه ، واخضاع بلادها وقومها . . . ثم لا يكاد البطل يصل إلى بلاده حتى يستعين به ملك الفرس ، فيخوض غمار حروب دامية يعاونه فيها ابنه الثاني نصر .

هذا مجمل لأحداث هذه القصة الشعبية التي نجد لها نصوصا عديدة ، بعضها قديم والآخر مستحدث .

وننقل فيما يلي نصبا ورد في مخطوط قديم لهذه القصة ، وفيه ما يذكرنا بإيزيس وهي محتضنة ابنها

حوريس ، وظائفة لجميع أجزاء الوادي ، وهذا ما جاء به :

« قال الراوي وهو أبو المعالي .. راوي سيرة ملك
التابعة سيف اليزن قائد الجيش والعسكر الجرار ، وسائق
بحر النيل من بلاد الحبشة الى بلاد الأمصار ، رحمة الله عليه
وعلى والده فقط وعلى من مضى من أموات المسلمين »

أما حريسات الملك سبيف .. قال كل يفرحون
ويلعبون ..

والبعض منهم يرقصون ، فأول ما رقص كانت عين
الحياة بنت سايك اثلاث وانخلخت حتي أن النساء كل من
رأتها قد ابتهلت فنظرتها الملكة منية النفوس وقالت لها :
يا عين الحياة ما أنت الا مثل الفحل الجاموس . ولكن هكذا
رقصكم التي ربيتون عليه في بلادكم عند أفراحكم .

فقالت الجيزة : اصبروا لما أقوم أنا . وقامت بنت
أحميم الطالسب ورقصت وانخلخت حتي أسبت عفسول
الناظرين .

فلما رأتها منية النفوس قالت لها : يا جيزة ما أنت
الا بدیعة وانما في رقصك غليظة فعدت حياء من منية
النفوس .

وقامت شامة ورقصت بين أفرانها وتعت وبعد
ما رقصت قعدت وقالت لمنية النفوس : ايش رأيتي هسل
تقولی مثل ما قلتي لغيري ؟ فقالت : أنا ما رأيت رقصكم

الا في بلادكم . وأما نحن فرقصنا خلاف ذلك اذا كنا في بلاد بين أقبائنا . . . فقالت لها شامة : سألتك أن تقومى ترقصى قدامنا وتفعلى مثل ما فعلنا . . .

ثم انها قامت على حيلها وقد أفتنت النساء بميلها واعتدالها ، وتمايلت كما يتمايل عود الياسمين بين الزهور والرياحين ، واعتدلت فأطربت الناظرين وفعلت انداب في رقصها حتى أذهلت عقول أولى الألباب . ودامت على ذلك ساعتين تماما حتى أذهلت عقول القعود والقيام . كل ذلك يجرى وطامة جالسة بين الجلوس . . . فقالت لها يا ستي منية النفوس عمرنا لم نر مثلك ولا أحد في الدنيا يفعل كذلك . . . فقالت لها منية النفوس : يا ستي طامة انما لي رقص آخر اذا كنت لابسة ثوبى فانه من الريش مصنوع بالحكمة اذا كنت لابسة فانى ادور به كاللولب وأتمايل وأتقلب .

فقالت لها طامة : أنا كنت سمعتك تقولى انك ترقصى بالشوب الريش رقص أحسن من رقصك من غير ما يكون عليكى . وثانيا نتفرج عليكى كيف تطيرى بذلك الشوب فان هذا شيء ما رأيته أبدا . نعم رأييت أمى تركب على زير وهو بها يطير هذا بعلوم الأقلام . . . فقالت لها منية النفوس : وكذلك هذا الشوب محتكم عليه ارضاد وعلوم الأقلام .

التفتت طامة الى منية النفوس وقالت لها يا أختاه : أنا قصدى أتفرج عليكى واننى لابسة الشوب الريش .

وفتحت الصندوق وأخرجت الثوب المظلم وسلمته
للملكة منية النفوس فخلعت ما كان عليها من اللبس الثقيل
وتخففت . وبعد ذلك لبست الثوب الريش المظلم
وتزودت ورفرفت بأجنحتها فارتفعت ودارت حول القصر
من داخل جوانبه وارتفعت الى سقف القصر مثل النسيم
ورجعت ولعبت انداب وأطراب حتى حيرت أولى الألباب
وتعجبوا منها غاية الإعجاب وبعد ذلك نزلت وقالت حتى
أرضع ولدى وأخذت الملك مصر على ثديها وألقته ثديها
وقالت هل ترى إذا كان ولدى معى هل أقدر أن أطير ثم انها
جعلت محزما على صدرها من الحرير وجعلت ولدها من
داخله فصار محفوظا على صدرها ، ورفرفت حتى عليت
وحامت حول القصر ثلاث مرات وحطت على شرفته .

وقالت لهم : يا سادات أما أنا فما بقيت أنزل عندكم
أبدا ، وانما اذا حضر الملك سيف اليزن وسألكم على فقولوا
له راحت بلادها وان كنت الى زوجتك وولدك مشفقافا
فالحقهم الى جبال القمر ومنايع النيل الى جزائر واق الواق
ثم انها كتبت ولدها فى المحزم كما ذكرنا ، تحت صدرها
وفردت أجنحتها ورفرفت وطارت وما زالت تعلق وترتفع
بتلك القنون حتى غابت عن العيون .

وهناك مثلان فى كتاب ألف ليلة وليلة لقصة الزوجة
التي تغافل زوجها وتطير بثوب من الريش الى بسلاط
نائية (١) .

(١) انظر شكل ٩٥ .

والنص الآتى فى حكاية حسن الصائغ البصرى ،
يكاد يطابق ما جاء فى قصة سيف اليزن وهذا ما ورد به :

« وفتحت باب الخزانة فدخل وأخرج الصندوق
وأخرج منه القميص الريش ولفه معه فى قوطة ، وأتى به الى
السيدة زبيدة فأخذته وقبضته وتعجبت من حسن صناعته
ثم ناولته لها وقالت لها : هل هذا ثوبك الريش ؟ قالت
نعم يا سيدتى . . . ومدت الصبية يدها اليه وأخذته منها
وهى فرحى . ثم ان الصبية تفقدته فرأته صحيحا كما كان
عليها ، ولم يضع منه ريشة ففرحت به ، وقامت من جنب
السيدة زبيدة ، وأخذت القميص وفتحته وأخذت أولادها
فى حضنها والندرجت فيه . وصارت تطير بقدرة الله عز
وجسل ، فتعجبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من
حضر وصار الجميع يتعجبون من فعلها ثم ان الصبية تمايلت
وتماثت ورقصت ولعبت وقد شغص لها الحاضرون
وتعجبوا من فعلها . ثم قالت لهم بلسان فصيح : يا سادتى
هل هذا مليح ؟ فقال لها الحاضرون : نعم يا سيدة الملاح
وكل ما فعلتيه مليح . ثم قالت لهم وهذا الذى أغسله
أحسن منه يا سادتى . . . وفتحت أجنحتها وطار
بأولادها ، وصارت فوق القبة ووقفت على سطح القاعة ،
فتظروا اليها بالأحداق ، ثم قالت لأم حسن الحزين المسكين :
والله يا سيدتى يا أم حسن انك توحشينى ، فإذا جاء
ولدى ، ومالت عليه أيام الفراق ، واشتهى القرب والتلاقى ،

وهزته أرياح المحبة والأشواق ، فليجئنني الى جزائر واق
الواق ، ثم طارت وأولادها ، وطلبت بلادها » .

وهذا نص آخر جاء في حكاية السندباد البحري
« أن السيدة شمس لما دخلت القصر شمت رائحة
ثوبها الريش الذي تظير به ، وعرفت مكانه ، وأرادت
أخذه . . فصبرت الى نصف الليل حتى استغرق جانشاء
في النوم ، ثم قامت وتوجهت الى العمود الذي عليه القناطر ،
وحفرت بجانبه ، حتى وصلت الى العمود الذي فيه الثوب ،
وأزالت الرصاص الذي كان مسبوكا عليه ، وأخرجت
الثوب منه ، وليسته » .

وطارت من وقتها ، وجلست على أعلى القصر ، وقالت
لهسم : أريد منكم أن تخضروا الى جانشاء حتى أودعه ،
فأخبروا جانشاء بذلك ، فذهبت اليها . . . فقالت له : ان
كنت تحبني كما احبك فتعال عندي الى قلعة جوهر تكني .
ثم طارت من وقتها وساعتها ، ومضت الى أهلها » .

ويمكن أن نستخلص من هذه الأمثلة في القصص
الشعبية ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة
ريش ، أو الثوب الشعبي ذي الأكمات التي تشبه أجلحة
الطائر - يمكننا أن نستخلص من هذا كله ، أن أسطورة
المرأة التي تتخذ مظهر الطائر لتبعث الحياة ، وتضمد الجروح ،
وتجمع شمل البلاد ، وانما هي شعار القومية التي تمثل
قلوب الناس ، وتشيد عزائمهم .

فالقروية اذ تلبس ما يحاكى الريش أو الأجنحة
انما تدل على أنها ستطير هي الأخرى الى منابع نيلها ،
وتحمي أرضها ... وتطير الى المشرق والمغرب لتجمع
الكلمة ، وتوحد الصنف ، وتنشر الحياة .



شكل - ٢

رقصة ثنائية من النوع الذي كان شائعاً
من بداية القرن الماضي ومن أهم مميزاتة وشائعة
حركة الأرقصات واحتشامون في اللبس .



شكل - ١

المعالي أو الأرقصة في بداية القرن التاسع
عشر وقد بدت ثيابها محتشمة كما تميزت
حياتها بأرقعة والرشاقة .



شكل - ٤

واقصة من الفجر ترقص أمام بعض الأجناب
في أواخر القرن الماضي •
ويلاحظ من حر كاتها الابتعاد البعيد عن
الأجناب الفتي •



شكل - ٥

أحدى الرقصات من أواخر القرن الماضي •
ويمكن أن نستشف من حر كاتها كيف بدأ هذا
الفن في التدهور والانحلال •



Fig. 11. *Danseur aux poulards*
(dessin de M. Marcais)

شكل - ٥

صورة تمثل رقصة الكوفية وقد كانت بين
الرقصات التي كانت شائعة في العصر
الفاطمي .



شكل - ٧
راقصة ترقص في زفة المظاهر في منتصف
القرن التاسع عشر تقريبا .



شكل - ٦
راقصات من نوع الغوزي في بداية القرن
المساعي وقد دقن الرقص على إباديون
وسيقا مظهر .



شكل - ٨

صورة من كتاب إيبيرز تمثل جماعة من
الملاحين والزجائين في أواخر القرن الماضي

شكل - ٩
صورة تمثل جماعة
من راقصات الغوازي
بصحبة بعض المداحين
والزجالين وهم
يعطوفون القرى في
منتصف القرن
الماضي .



شكل - ١٠
صورة لأحدى
الراقصات شعبيات
ترقص أمام جمهرة
من الناس في أواخر
القرن الماضي بداخل
معبد فرعونى قديم
قائم بالإقصر



شكل - ١١

صورة من كتاب
ايوز في اواخر
القرن الماضي تمثل
بعض الحسوة ممن
كانوا يسودون
الاعبيهم بمسحة
العواالم بسداخل
بعض الأماكن الأثرية
القائمة في الأقصر .



شكل - ١٢

جولة موسيقية من
النوع الذي كان
يصاحب العواالم في
القرن الماضي .



شكل - ١٤

صورة لاحدى الفجريات
أواخر القرن السابع عشر
بداية القرن التاسع عشر وتقرى
وهى تدعى على الذهب .



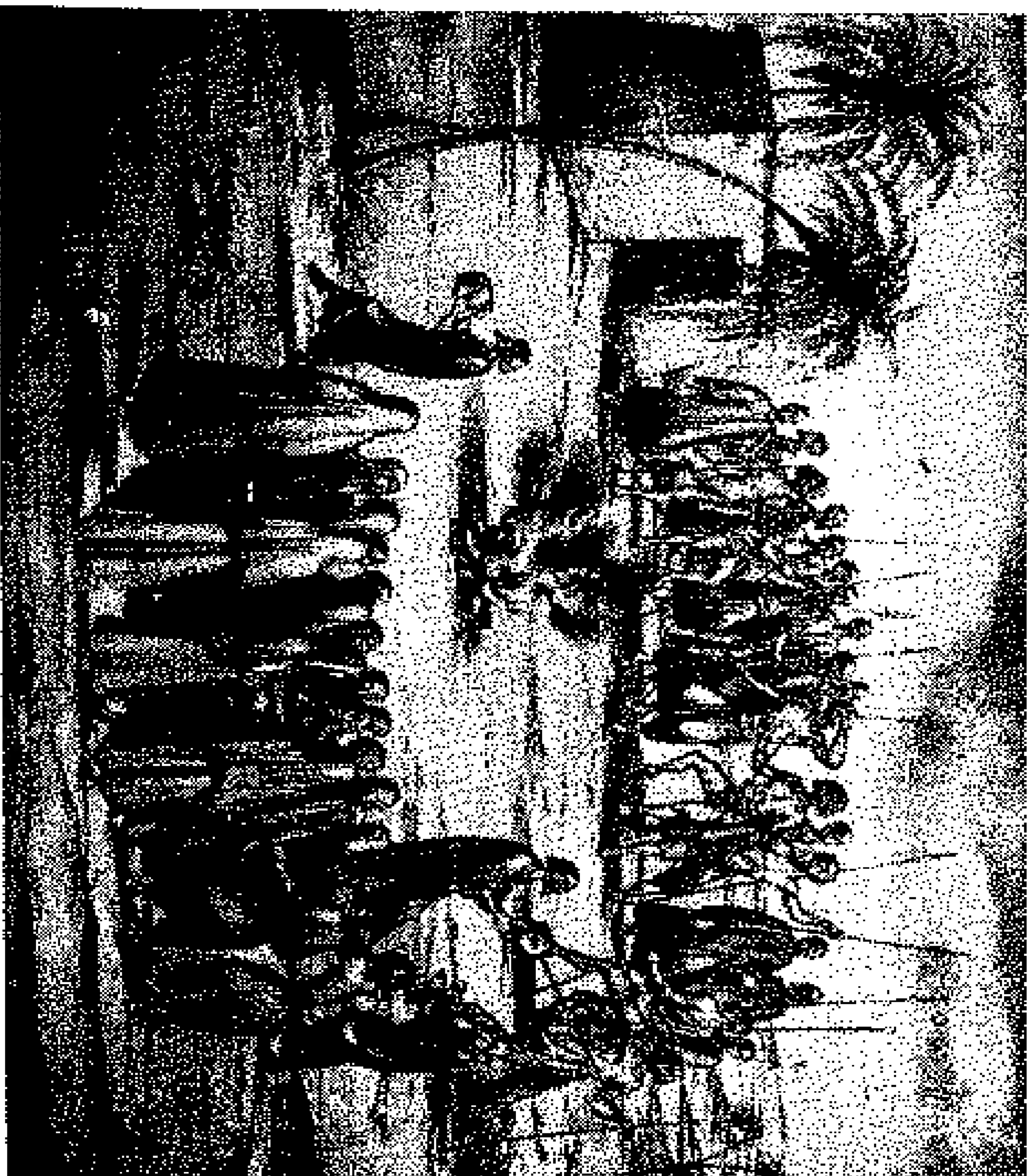
شكل - ١٣

صورة من كتاب ايبوز لاحدى الفجريات
فى أواخر القرن الماضى وتقرى وهى تدعى على
الغرق .



شكل - ١٥

صورة شمسية لأحدى الرقصات الشعبية من نوع الفوازى في بداية
القرن الحالى .

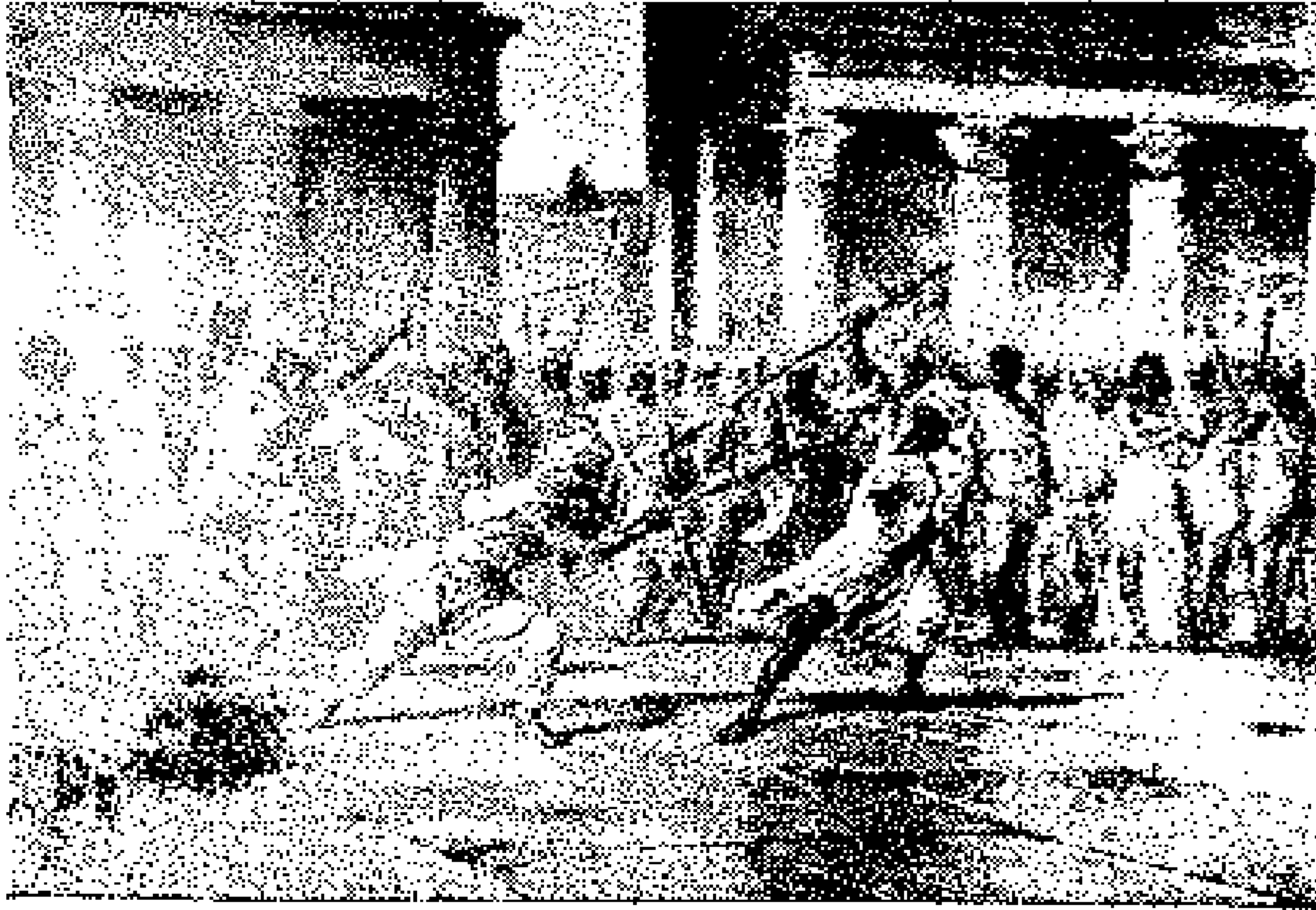


شكل - ١٦ إحدى دار قصبات الكويتية الموردة في كتاب ريفو المصادر سنة ١٨٢٨

شكل - ١٧
رقصسة نوبية من
بدايسة القرن
التاسع عشر



شكل - ١٨
قصسة الرمح وقد
سورت على قماش
يسطحى من القرن
لتاسع الميلادى



شكل - ١٩ رقصة الدروع والرماح
بداخل معبد فرعونى وقد كانت من بين
الرقصات النوبية الدارجة في بداية
القرن الماضى .



شكل - ٢٠
رقصة الدرع أو على حيد قول بعض
الأثريين رقصة المهرج وقد نسجت على
قماش قبطى من القرن التاسع الميلادى
وتبين هذه الصورة الخطوة الأخيرة من
مجموع خطوات هذه الرقصة .



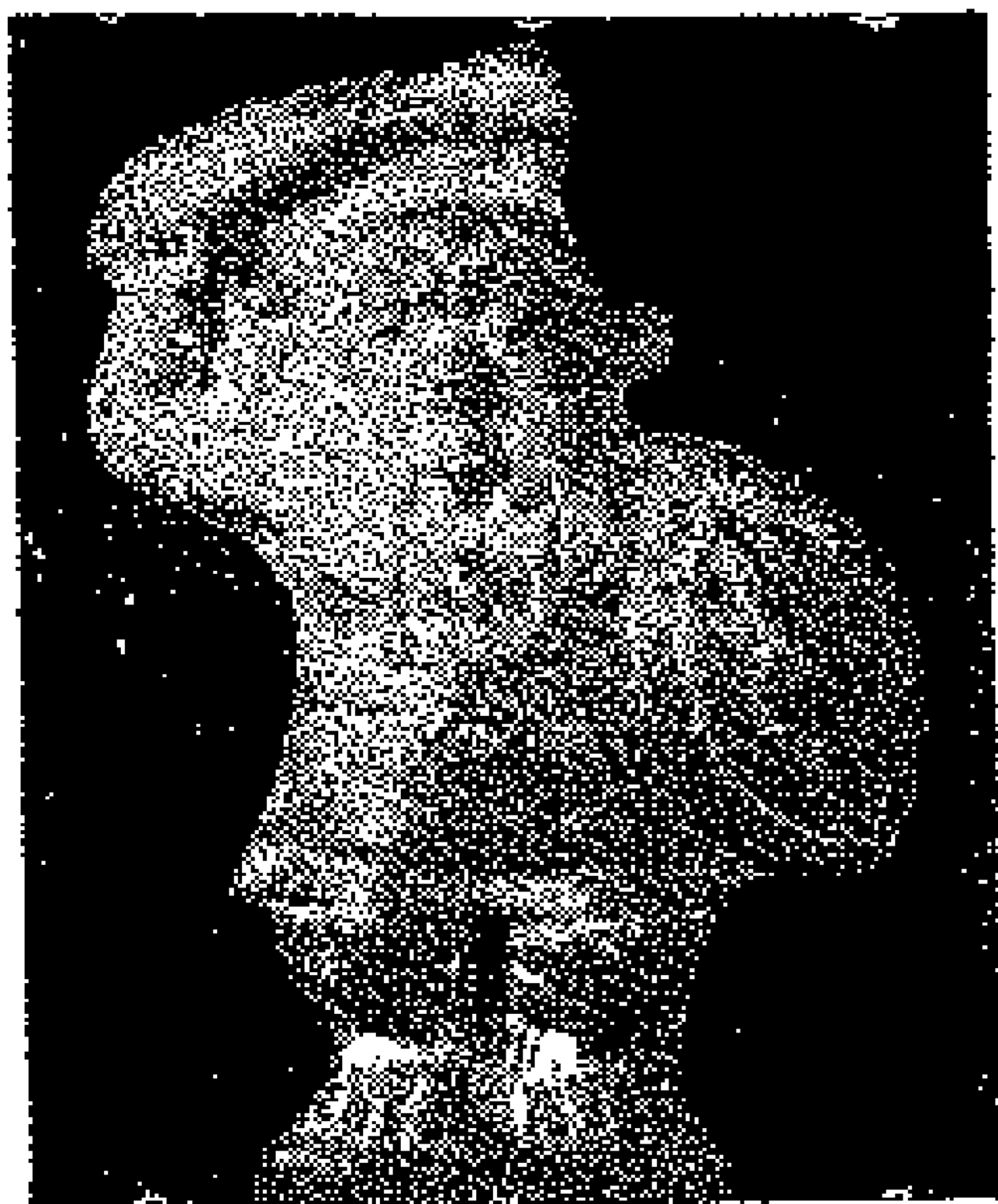
شەكىل - ۲۲

تەمىنەل ئالمىيود قىرغونى بىس
ۋە ۋە يۇدى رەقىمە الدىرە



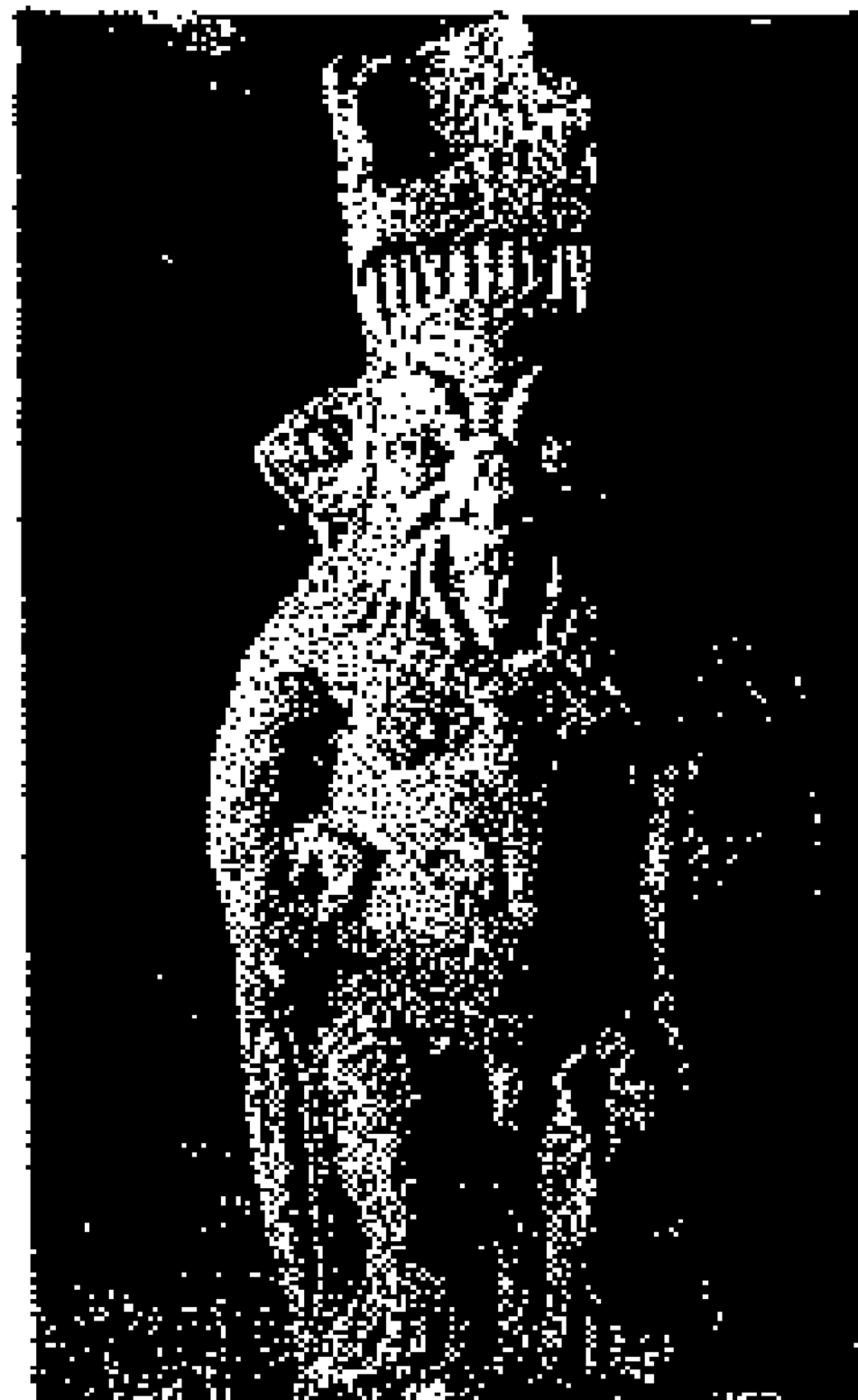
شەكىل - ۲۱

تەمىنەل ئالمىيود قىرغونى بىس ۋە ۋە يۇدى
رەقىمە الدىرە .



شكل - ٢٤

تمثال من الفخار كالمعبرود
الفرعونى «بس» يرجع تاريخه
الى العهد اليونانى الرومانى
(القرن الاول الميلادى) ويرى
أراقص بس وقد حمل درعها
وشعر سيفه *



شكل - ٢٣

تمثال فخارى كالمعبرود الأول
ويرى وقد حمل درعه بيده
اليسرى وسيفه باليمنى *

شكل - ٢٥
رقصة الدرع أمام زفة العروس
كما كانت شائعة في القرن
التاسع عشر .



شكل - ٢٦
زفة العروس في أواخر القرن الثامن عشر ويتقدمها جماعة من الرجال من أهل
النوبة . (من كتاب وصف مصر)



شكل - ٢٧
رقصة البهلوان
امام زفة العروس
كما وردت في كتاب
أبيرز *



شكل - ٢٨
صورة بريشة الفتاة فتحة ذهني وقد صورت رقصة الزار السوداني



69

69

69

69

69



شكل - ٥٠
الخطوة التاسعة عشرة
من خطوات رقصة
الدرج



شكل - ٥١ الحلقة الأخيرة من رقصة الدرج *



شكل - ٥٢

صورة لفنسة القلاع
نقلا عن كتاب ريفو



شكل - ٥٣

شکل - ۵۴



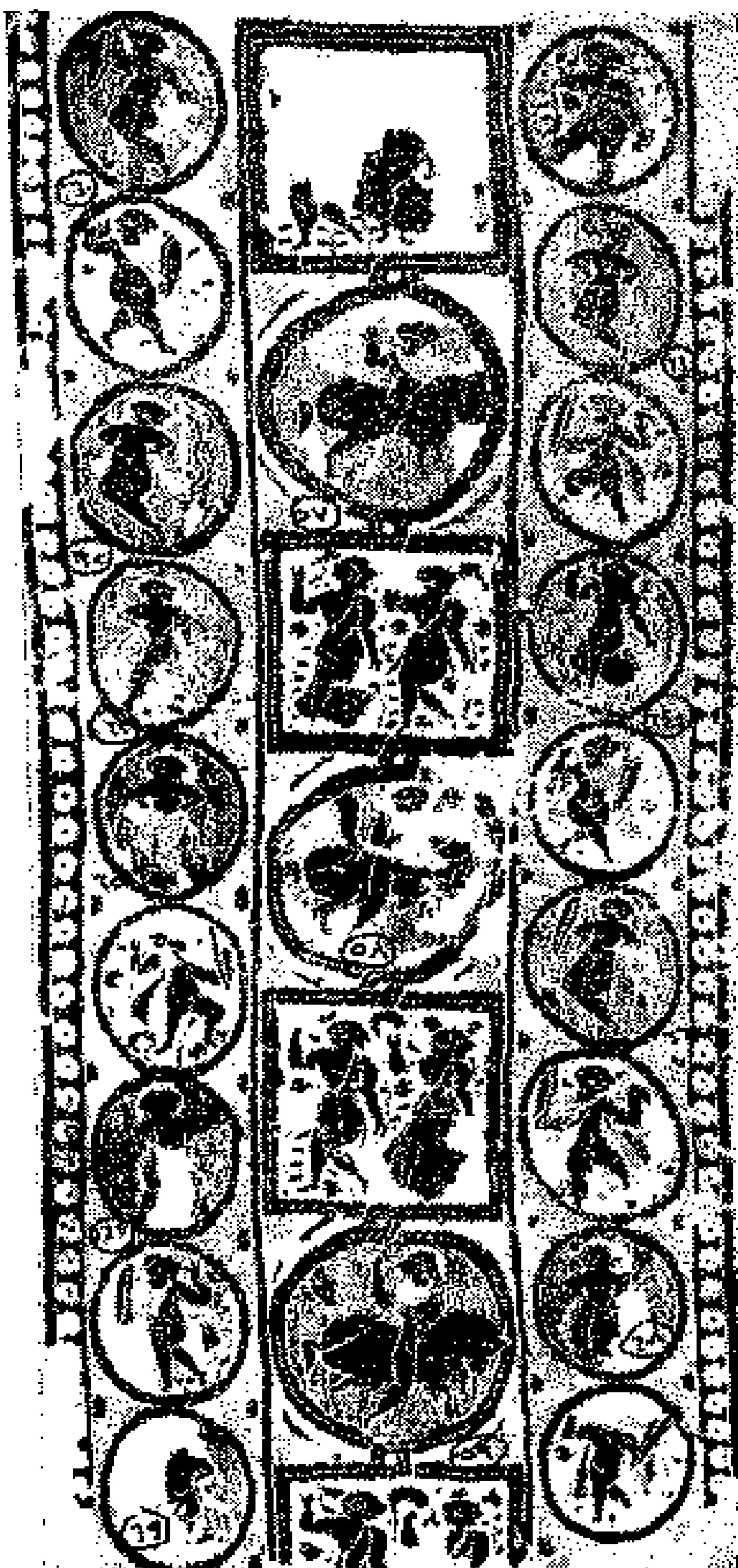
↓
شکل - ۵۶



→ شکل - ۵۵



19 - 08 20 21





شكل - ٧٠
الحركة المباشرة من رقصة التعليلة .



شكل - ٧٢

راقصة وثقت على خصرها رباطا « فوطه »
تسند إلى أسفل مع اتساعها تدريجياً •



شكل - ٧١

مشهد من رقصة الفوط •



شکل - ۷۳

۱۴۰



شکل - ۷۴



شکل - ۷۶



شکل - ۷۵



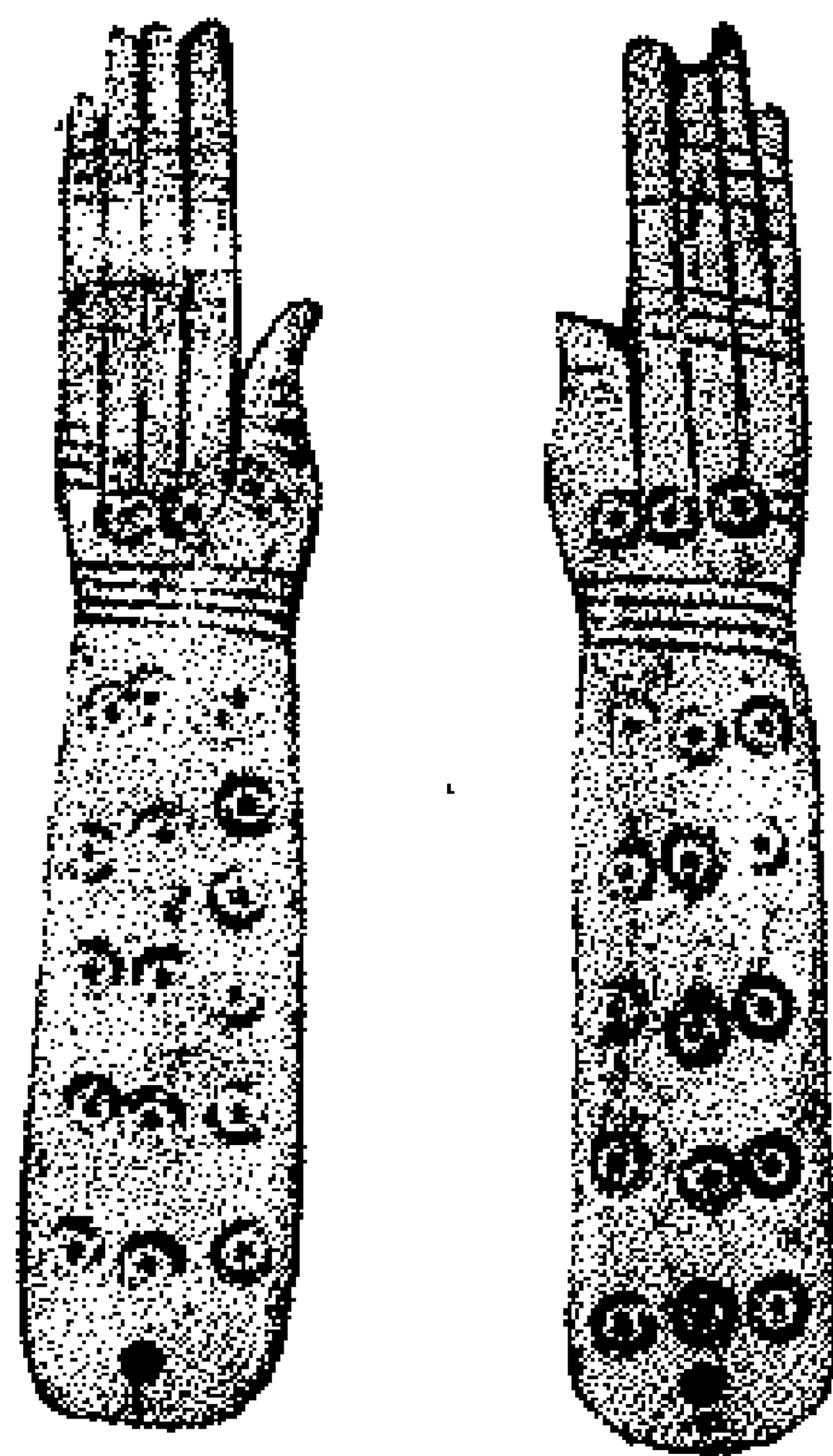
شكل - ٧٨

شكل آخر لوراقصة تمسك بها



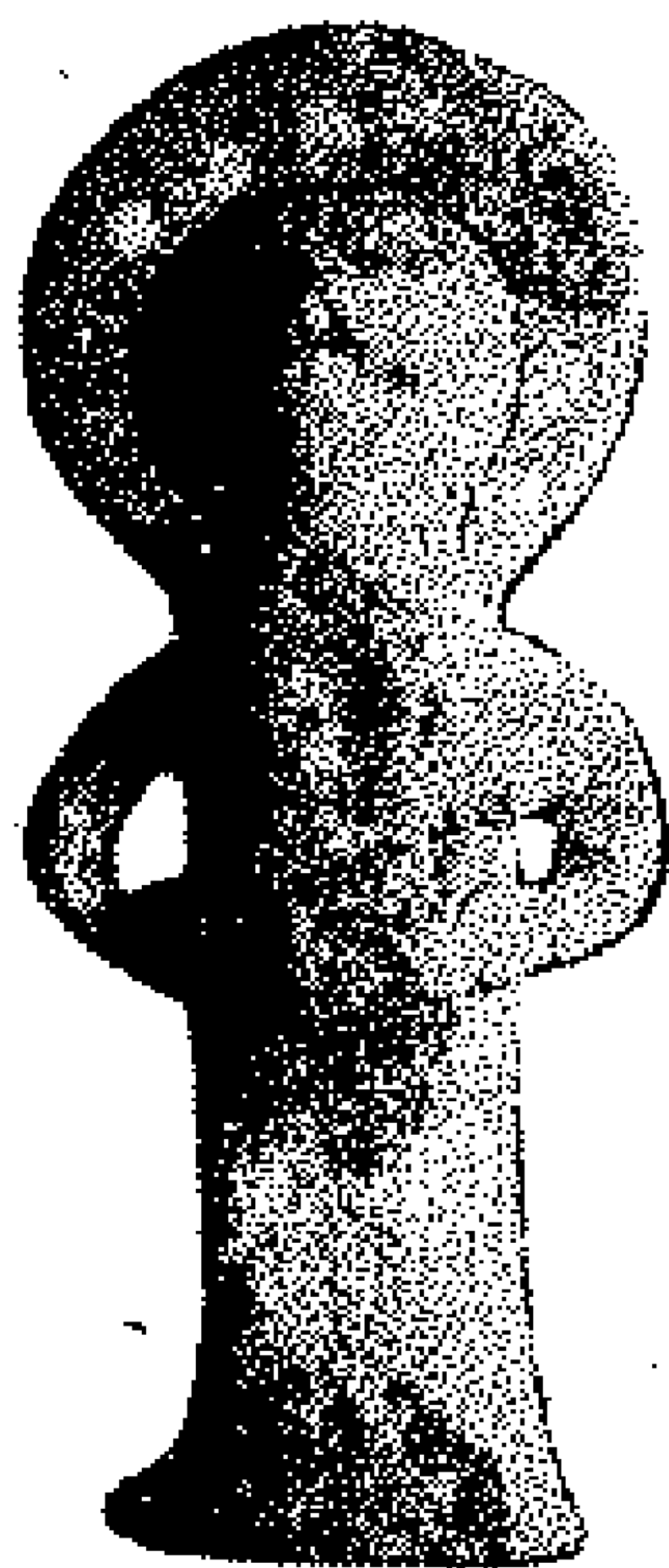
شكل - ٧٧

شكل آخر لوراقصتين ممسكتين بالآلات
المصنعة .



شكل - ٧٩

الأيدي المصنقة الفرعونية وقد صنعت من العاج

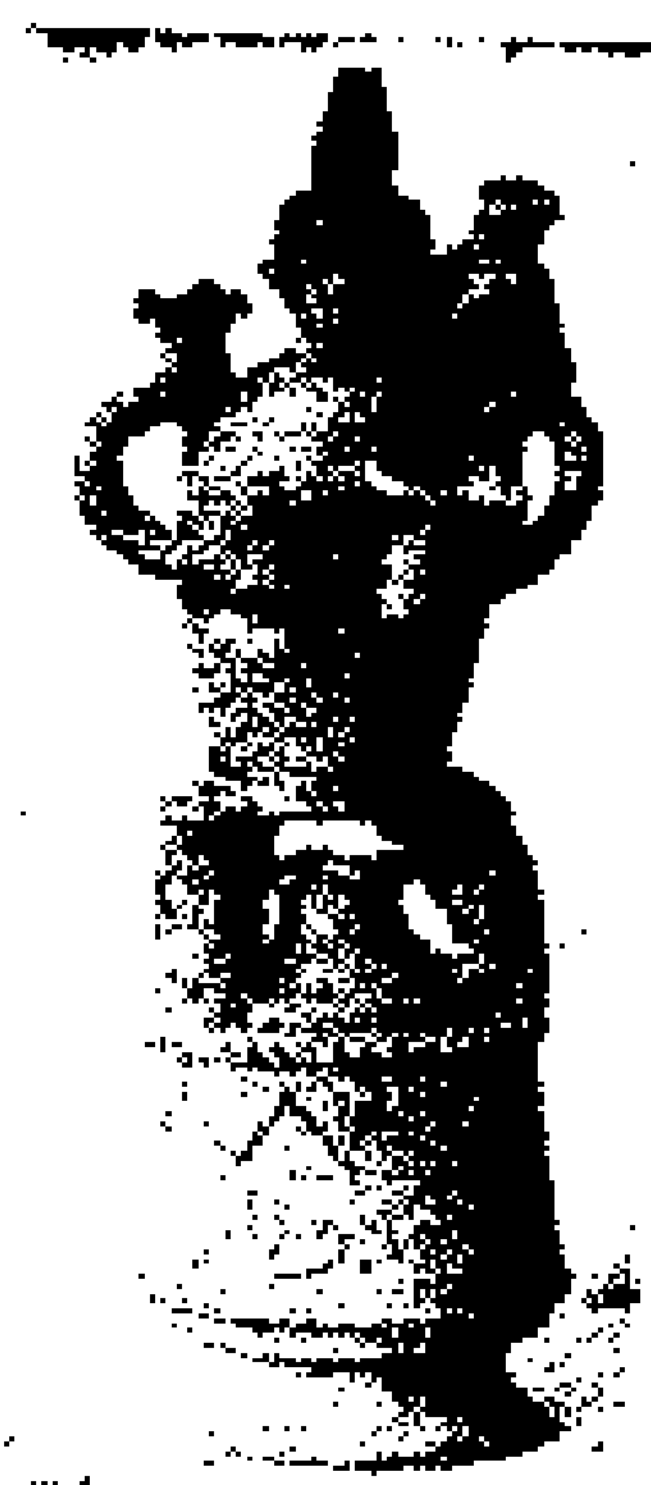


شکل - ۸۰



شكل - ٨١

رقصة القلة التي كانت شائعة حتى القرن الماضي .



شكل - ٨٢

عروسة فخارية
تحتل فيها امرأة
لرقصة تضع فوق
رأسها دجاجة



شكل - ٨٣

عروسة فخارية
تحتل فيها امرأة
لرقصة المسبقة .



شكل - ٨٤
 بهلوانان يرقصان
 بالظراير *

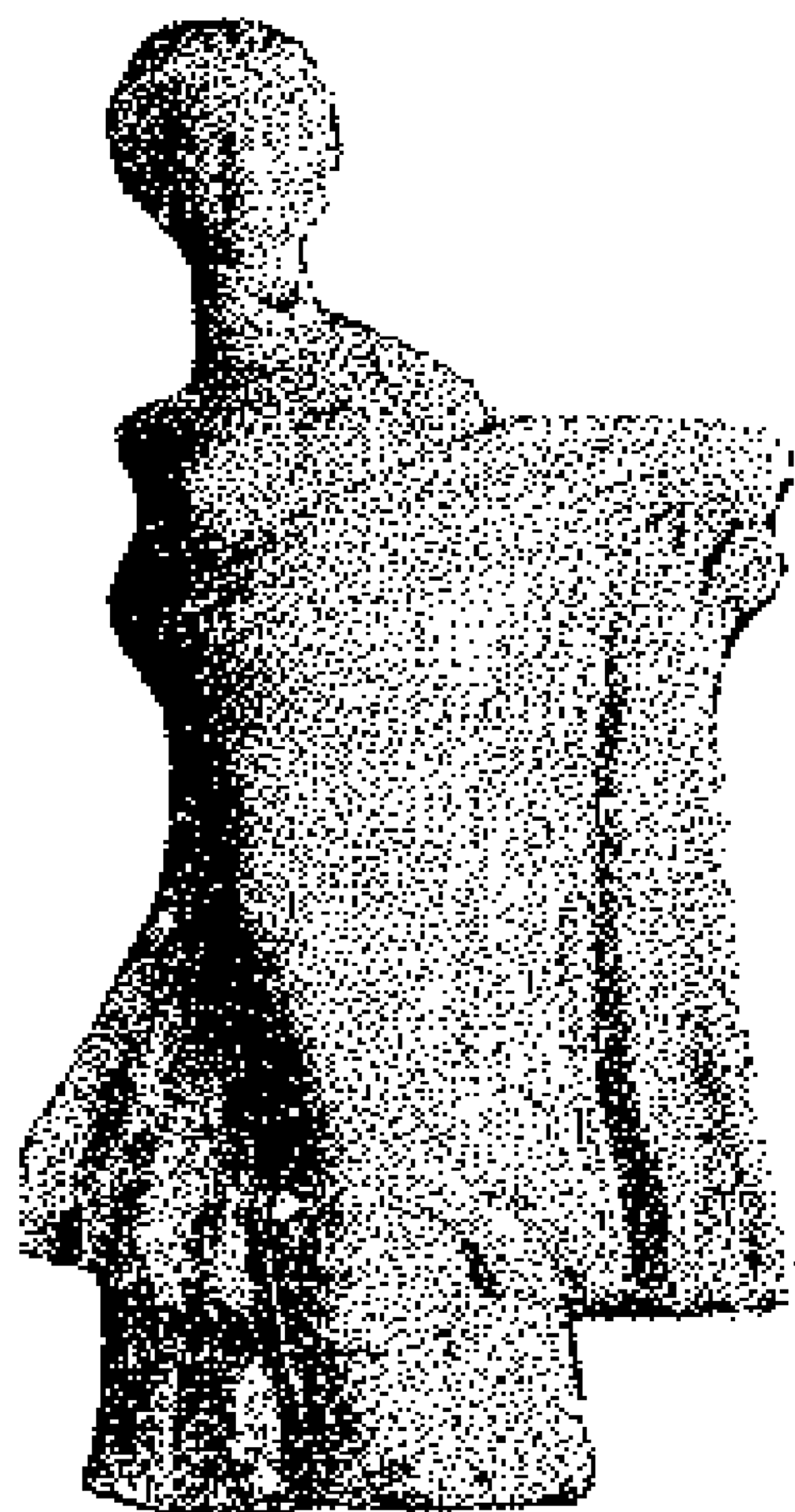


شكل - ٨٥
 رأس لشمال من سفقات الخسطة *

شكل - ٨٦
مسورة لآخدي
الراكنات اليدويات
من المسحراء
الكبرى .



٨٧ -
سنة ترقص
بعد اخل قصر



شكل - ٨٩



شكل - ٨٨

راقص سكندري يرقص رقصة الفخاجر ،



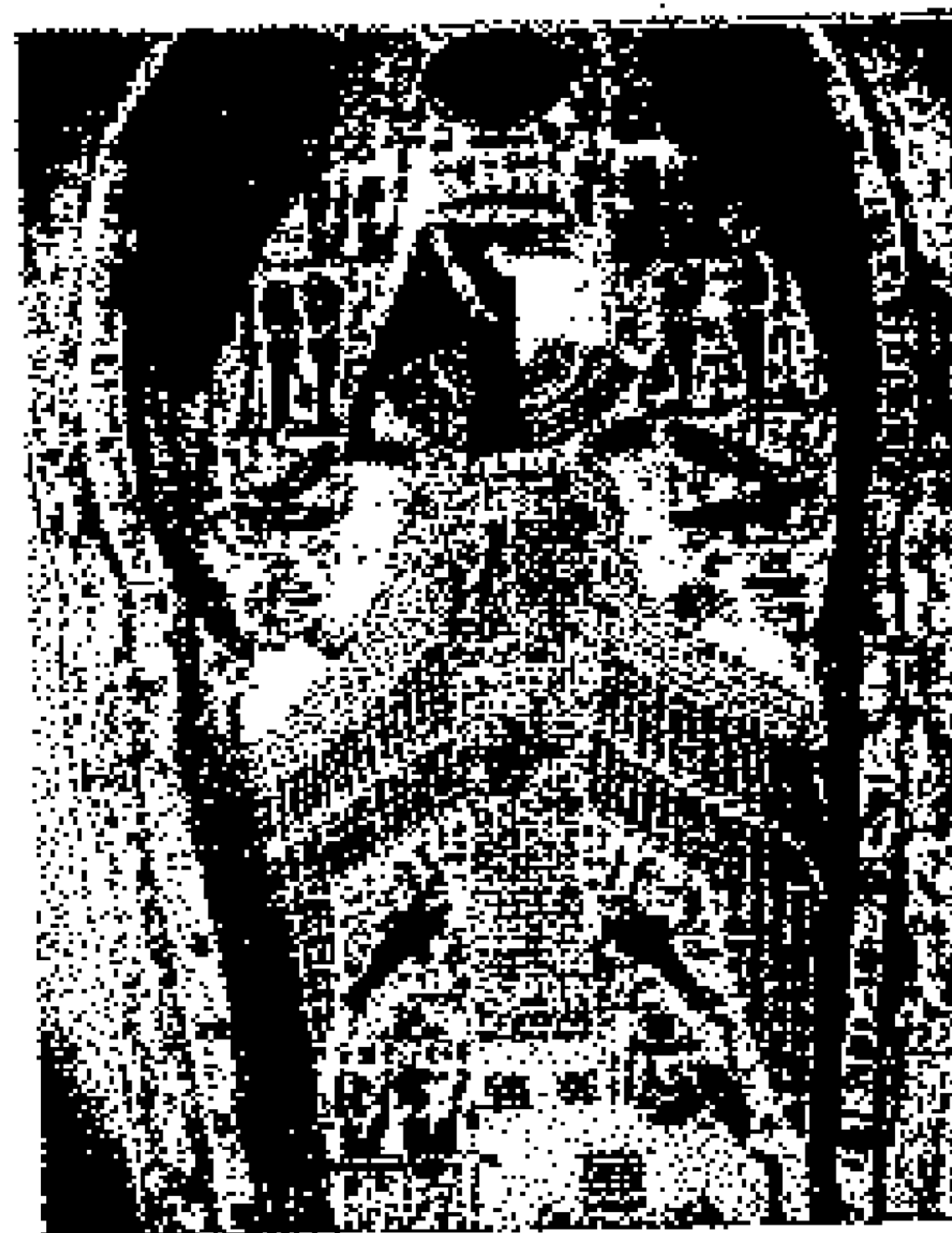
شکل - ۹۰



شکل - ۹۱

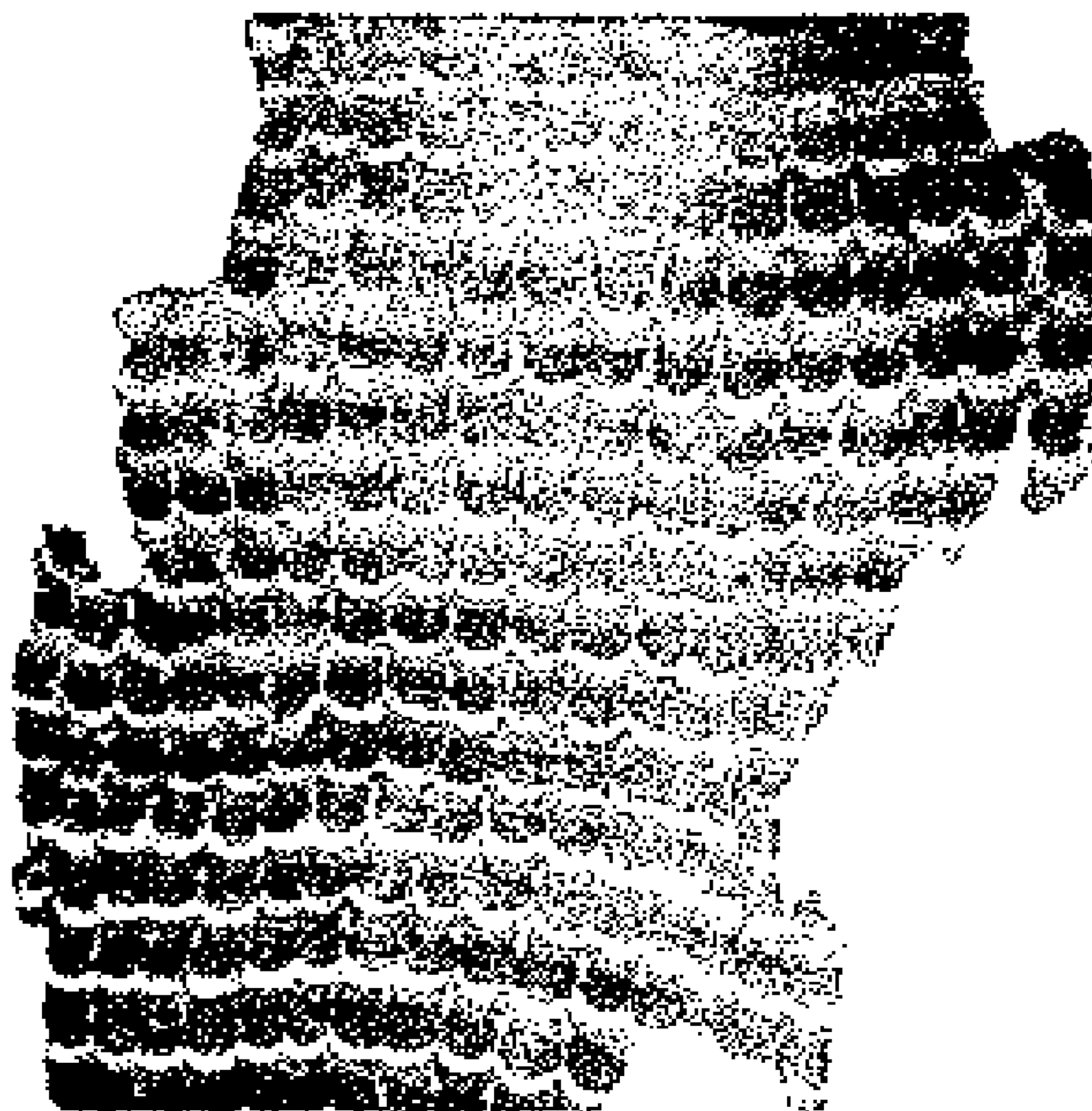


شکل - ۹۳

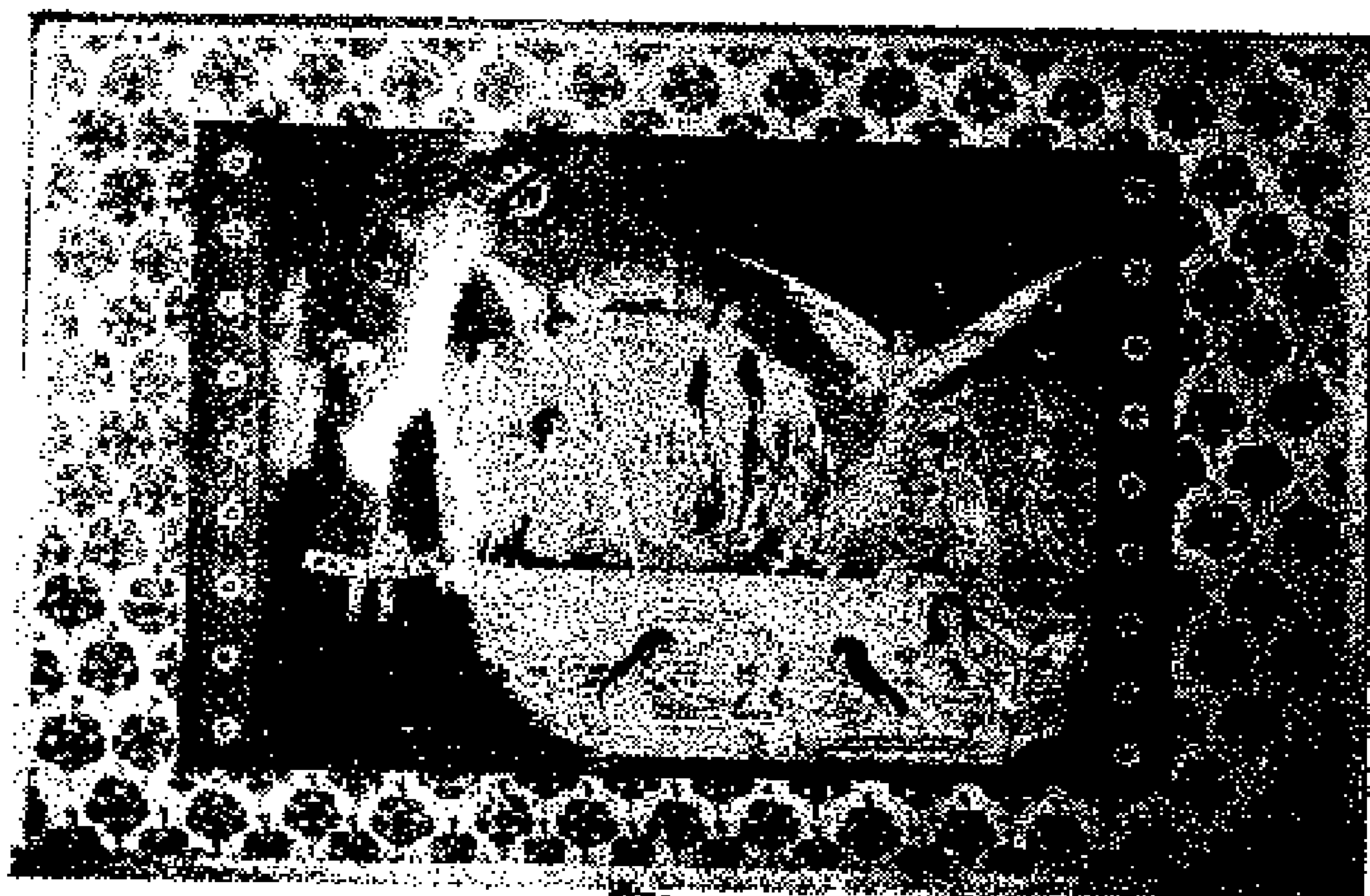


شکل - ۹۲

شکل - ۹۴



شکل - ۹۵



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٢/٤٩١٨

وزارة الثقافة

الحسبة المصرية العامة للكتاب

المركز الرئيسي : كورنيش النيل - بولاق

تليفون : ٧٦٠٥٥ / ٧٦٠٥٨ فاكس : ٧٦٠٥٨

الادارة العامة للتوزيع : ٦٧ شارع قصر النيل - القاهرة - ج.ع.م.
تليفون : ٤٥٥٨٩ / ٤٧٤٣٦

مكتبات القومية للتوزيع في ج.ع.م.

البيانات

٣٦ شارع شريف	ث : ٤٠٠٩٢	١٩ شارع ٢٦ بولاق	ث : ٥٥٠٢٢
٥ ميدان حراي	ث : ٤٦٣٨٣	٢٢ شارع الجمهورية	ث : ٩٩٤٢٢
٢٣ شارع المجديان	ث : ٢١١٨٧	كتاب الأضرحة بالحسين	ث : ٩١٣٩٤٧
الاستراتيجية : ١٩ شارع سعد زغلول	٢٢٩٢٥	الخيزرة : ١ ميدان الخيزرة	ث : ٨٩٨٣٦١
دمهور : شارع عبد السلام الشاذلي	٧٦٠٥	التيمة : شارع ابن خضيب	ث : ٤٤٥١
طاح : ميدان الساعة	٢٥٩٤	مسيوط : شارع الجمهورية	ث : ٢٠٣٢٢
المحلة الكبرى : ميدان المحطة	١٢٧٧	اسوان : الحول السليحي	ث : ٢٩٣٠
المنصورة : أول شارع الثورة	٣٨٦١		

مراكز التوزيع خارج ج.ع.م.

لبنان : الشركة القومية للتوزيع - بيروت - شارع سوريا نهاية أبناء صمدى ومخلة
البراق : الشركة القومية للتوزيع - بستان - ميدان التحرير - محلة طاحنة

توكيلات وعيلاء دائميون خارج ج.ع.م.

الكويت : وكالة المخطوعات ٢٧ شارع عبد السلام بالكويت
الأردن : مكتبة المحاسب - عمان
ليبيا : محمود حلف الشويحي - طرابلس
المواليا : عبد الله محمد شمس - جاكوتا
تونس : الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع فرحات - تونس
الجزائر : ٩٧ شارع عبدوش مراد بن بوزكتر العاصمة
المغرب : المركز الثقافي العربي قنصلية والتوزيع ٤٢ - ٤١ الطلوع الفلكي - الاحاس -
الدار البيضاء

عولادة : مكتبة بريل - لبنان

الحسبة المصرية العامة للكتاب

لأغراض التوزيع

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

- خلاصة الفكر القومى والإنسانى
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة .. وسلاحاً يساعد على الانتصار فى معركة الحياة

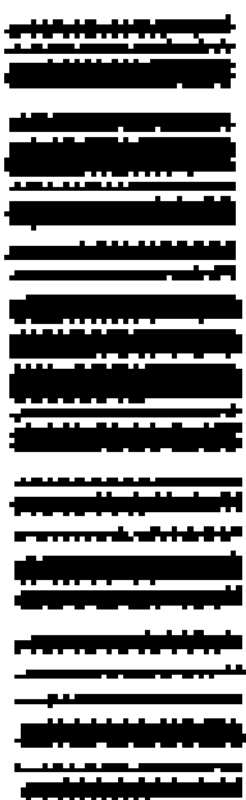
يصدر قريباً :

الحرب والمجتمع القديم

دراسات فى أسباب الحرب ونتائجها

الثب ٥ قروش

0321499



0321499



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

To: www.al-mostafa.com